LES

BEAUX-ARTS

ET LES

ARTS DÉCORATIFS

A

L'EXPOSITION UNIVERSELLE

DE 1900



PARIS

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

8, RUE FAVART, 8

Cat. Boutefoy.
décembre 1923

43 **BEAUX-ARTS**. Les Beaux-Arts et les Arts décoratifs à l'Exposition universelle de 1900, par MM. Bénédite, Clément-Janin, Gust. Geffroy, Guiffrey, Lafenestre, Roger Marx, André Michel, Molinier S. Reinach, etc. Ouvrage illustré de 30 planches hors texte (gravures à l'eau-forte et au burin, héliogravures), et 250 gravures dans le texte. *Paris, Gazette des Beaux-Arts*, s. d., in-4, br. 25 fr.

dB

EXPOSITION UNIVERSELLE DE 1900

LES

BEAUX-ARTS

ET LES

Arts Décoratifs

PARIS. — IMPRIMERIE GEORGES PETIT
12, RUE GODOT-DE-MAUROI, 12

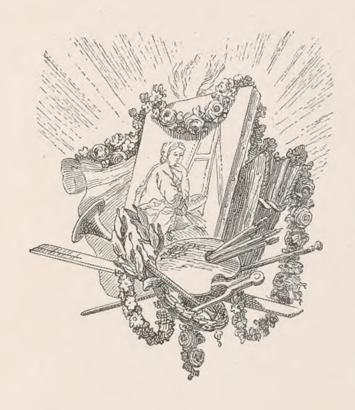
EXPOSITION UNIVERSELLE DE 1900

LES BEAUX-ARTS ET LES Arts Décoratifs

PAR

MM. L. BÉNÉDITE, J. CORNÉLY
CLÉMENT-JANIN, Gustave GEFFROY, J.-J. GUIFFREY
Eugène GUILLAUME, G. LAFENESTRE, Lucien MAGNE, P. FRANTZ MARCOU
Camille MAUCLAIR, ROGER MARX, André MICHEL
Auguste MOLINIER, Émile MOLINIER, Salomon REINACH

Ouvrage illustré de 30 planches hors texte (gravures à l'eau-forte et au burin, héliogravures) et 250 gravures dans le texte.



PARIS
GAZETTE DES BEAUX-ARTS
8, RUE FAVART, 8



AVANT-PROPOS

Lorsque l'étranger, le provincial et même le Parisien arrivent sur les bords de la Seine et contemplent le spectacle à la fois grandiose et gracieux de l'Exposition qui marque la dernière année du XIXe siècle ; lorsqu'ils ont passé cette première minute de stupeur et, pour ainsi dire, d'irréflexion que cause à tout homme la vue des choses inattendues et inaccoutumées, ils laissent presque tous échapper l'expression d'un regret ainsi formulé : « Quel dommage que toutes ces merveilles disparaissent si vite ! Ces palais, résultats et témoins de tant d'efforts, ne dureront que six mois. Ces produits, ces machines, ces objets d'art, seront dispersés aux quatre coins du monde. Leur souvenir s'effacera peu à peu dans les cerveaux de ceux qui les ont contemplés ».

Et la plupart ajoutent, se rappelant qu'aucun homme ici-bas ne peut compter sur la vie : « C'est la dernière Exposition que nous voyons. »

C'est pour répondre au premier de ces deux regrets qu'est publié le présent livre. Les écrivains et les artistes ont le privilège de triompher du temps, de fixer la vie et de vaincre la mort. Leurs œuvres, fragiles dans leur substance, participent à l'immortalité de la pensée et des formes.

Il ne reste presque plus rien des monuments massifs et orgueilleux autour desquels circulait l'humanité dans les temps passés. Il faut des prodiges de divination et d'ingéniosité pour reconstituer les temples et les palais dont les débris gisent sur la terre. Et voilà qu'au fond de leurs ruines, dans les souterrains qui les supportaient, un lambeau de papyrus, un rouleau de parchemin nous mettent en contact avec ceux qui les habitaient. Du Parthénon il ne reste plus qu'un squelette ; du Capitole, du Forum et du Palatin il ne reste plus que des démolitions ; mais les comédies d'Aristophane, les tragédies d'Eschyle, les discours de Cicéron, les pamphlets de Tacite ou de Juvénal sont aussi vivants, aussi jeunes qu'au jour où ils furent écrits, et nous apportent, dans leur fraîcheur native, des rires éteints depuis des milliers d'années, des larmes séchées depuis des siècles et des colères calmées dans des tombes tellement vieilles qu'elles ont elles-mêmes disparu.

Grâce à la littérature, grâce à la gravure, grâce aux arts reproducteurs et évocateurs, l'Exposition, qui n'aura duré que six mois, durera autant que l'humanité et survivra même à ceux de ses organes qui sont destinés à la commodité ou à la distraction des générations futures, comme le pont Alexandre et les deux Palais.

Quant à la seconde réflexion mélancolique des visiteurs, elle procède, je crois, de cet instinct de la vie, de cette horreur du néant qui servent de base à toutes les religions et qui empoisonnent, ou tout au moins assombrissent toutes les joies de l'homme, dès qu'il a pris conscience de sa fragilité. C'est ainsi que toutes les époques charmantes, tous les moments délicieux de l'existence, portent en eux, comme une petite goutte amère, le regret de leur accomplissement et la certitude que jamais plus on ne les revivra.

Mais, en fait d'Expositions, je crois tout de même que l'on aurait tort de mêler si vite aux saveurs du présent le regret du passé. Nous reverrons des Expositions, et nous en reverrons en France. Nous en

reverrons, parce que les Expositions sont devenues non seulement un besoin pour les industriels, pour les artistes, un moyen puissant d'instruction pour tout le monde, un outil d'apaisement et d'élargissement pour la pensée, une période de distraction et d'amusement, mais aussi en quelque sorte une fonction nationale pour la France.

Aujourd'hui, nous nous trouvons un peu dans la situation d'une maîtresse de maison qui a décidé de réunir ses amis et de leur offrir une fête. Après s'être réjouie du plaisir qu'elle leur causait et de l'éclat qui en rejaillirait sur sa famille, lorsqu'elle voit toutes ses habitudes renversées, tous ses bibelots familiers dérangés, son mobilier détérioré, son domicile envahi, elle jure de ne plus jamais se laisser reprendre par des calculs ambitieux. Puis le temps passe, tout rentre dans l'ordre, et la dame rêve bientôt d'une nouvelle réception, pour retrouver le plaisir des louanges que lui a attirées la première.

Ainsi de nous. Quand l'Exposition sera terminée, pendant quelques mois, quelques années peut-être, nous aurons oublié ses avantages pour ne plus voir que ses inconvénients. Les ouvriers, habitués à un surcroît de commandes et de gains, reverront avec mauvaise humeur les prix de la main-d'œuvre ramenés en arrière par l'excès de l'offre sur la demande. Le commerce, qui a connu les vaches grasses, maudira les vaches maigres. On mettra tout ce qui nous arrivera de désagréable sur le dos de l'Exposition. Et puis, au bout de quelque temps, on éprouvera le besoin d'en organiser une autre. Et ce besoin est d'autant plus naturel qu'il fait partie des traditions de ce pays-ci.

Si l'on examine le rôle de la France à travers l'histoire, on trouve qu'à peine constituée en nationalité distincte elle a eu, en quelque sorte, une mission providentielle internationale. Elle a pris la tête des Croisades; elle les a menées, elle les a inventées. Or, que furent les Croisades, sinon des entreprises éminemment internationales? La France y gagna, outre la liberté intérieure, qui résulta de l'affranchissement des communes, la noble et glorieuse mission de représenter l'Europe entière vis-à-vis de la grande force asiatique, et de la représenter à ce point qu'aujourd'hui encore, en Orient, on appelle Francs tous les Européens.

Les luttes séculaires contre l'Anglais, la grande rivalité française contre la Maison d'Autriche, qui représentait presque toute l'Europe civilisée, puisqu'elle s'étendait en un cercle immense des bouches de l'Escaut à celles du Tage, à travers les Pays-Bas, les pays du Rhin,

les pays d'Italie et ceux d'Espagne; la protection accordée, à travers le monde, à tous les petits États contre les grands; les rêves de fédération universelle caressés par Henri IV et les rêves de domination universelle presque réalisés par Louis XIV, n'est-ce pas là une série d'entreprises essentiellement internationales ? Et ne voyons-nous pas la France, pendant des siècles, amenée par son génie et les lois de son existence à se mêler de ce qui se passe chez ses voisins, alors qu'aucun de ses voisins ne songeait et ne pouvait songer à se mêler de ce qui se passait chez elle ?

Nous retrouvons au point de vue intellectuel le même curieux privilège. Aux XVIIe et XVIIIe siècles, la pensée française ne fut-elle pas essentiellement internationale, elle qui alimenta les cerveaux de toutes les aristocraties humaines ? On pensait partout ce qu'on pensait en France, et on le pensait si bien que, pour l'exprimer, il semblait nécessaire d'emprunter à la France sa langue avec ses idées, sa langue à la fois si fluide et si précise, si souple et si solide, sa langue qui sait tout dire et surtout qui sait tout sous-entendre. Le français était la langue internationale, et l'on peut dire qu'il l'est resté.

Ne fut-ce pas encore une entreprise internationale que ce concours prêté à l'affranchissement de l'Amérique, terre nouvelle où allaient affluer des représentants de toutes les nations civilisées ?

Et la Révolution française ! Peut-on rêver quelque chose de plus international, non seulement dans son essence, mais dans ses résultats ? Son essence, c'était le rêve d'affranchir le genre humain. Ses résultats ont été réellement l'introduction de la liberté politique ici-bas, la naissance de l'égalité civile et la pénétration de tous les peuples par une fraternité encore obscure. Grâce à elle, partout, en Europe du moins, en Amérique, en Australie, sur la plus grande partie de la terre habitée, les gouvernants ont compris les devoirs de leur mission et ont contracté le respect des gouvernés. Grâce à elle, on ne reverra jamais ici-bas, dans le monde chrétien du moins, ces familles de despotes pervertis par le pouvoir sans contrôle, qui se croyaient investis de tous les droits et affranchis de tous les devoirs. Grâce à elle, ce siècle qui finit voit installés sur tous les trônes des braves gens, qui accomplissent leur besogne souveraine en toute conscience.

Mais la France ne s'est pas contentée de fournir au reste du monde les richesses de sa littérature, les découvertes de sa science, les prestiges

de ses arts, de ses modes, de son mobilier, la douceur de ses manières, et jusqu'aux terribles inventions de ses ingénieurs militaires; elle est allée jusqu'à s'immoler elle-même à sa mission vis-à-vis du reste de l'Europe. Elle a été internationale jusqu'à travailler à la fondation des nationalités, qui fatalement, pour obéir aux mêmes lois qu'elle, aux lois du développement, devaient l'entourer, l'étreindre et lui ont enlevé sa primauté matérielle.

Au commencement et au milieu du XIXe siècle sont apparus deux hommes de la même famille, quoique absolument dissemblables, qui, inconsciemment, ont accompli le rôle international de la France, en la sacrifiant et en rassemblant en de grandes nations les peuples que sa politique séculaire avait maintenus dispersés. Ces hommes s'appelaient Napoléon Ier et Napoléon III.

Chef de guerre, ne pouvant vivre et se maintenir que par la guerre, Napoléon Ier commença par révéler l'Europe à elle-même, à force de la maltraiter. On peut dire que sous Louis XIV et même sous Louis XV il n'y avait pas, à proprement parler, d'Europe continentale. Y en avait-il même une sous Louis XVI, alors que les armées de la Coalition venaient, en 1792, se faire battre par des conscrits et se dissoudre en Champagne?

Mais il y avait une Europe en 1814, et une Europe qui portait dans ses flancs le germe des combinaisons actuelles. Ce germe, déposé par son oncle, il était réservé à Napoléon III de le féconder. Des considérations personnelles le poussèrent à créer le royaume d'Italie et la nationalité italienne. Il ne fut pas précédé dans cette entreprise par le sentiment populaire, mais il y fut suivi avec ardeur par ce pays qui trouvait là une occasion d'exercer son instinctive mission internationale. Ce n'est un secret pour personne que la création de l'unité italienne a été le prélude et la cause occasionnelle de la création de l'unité allemande.

En résumé, aujourd'hui, comme agglomération humaine, la France, qui pendant des siècles avait tenu le premier rang, n'est plus qu'au quatrième. En même temps, par le phénomène naturel qui rend les fermentations plus intenses au sein des masses plus grandes, les nations voyaient se former dans leur sein des écoles littéraires, artistiques, des centres industriels, un style, un goût, et obtenaient chez elles, spontanément, ce qu'elles étaient habituées jadis à venir chercher en France.

Mais si la primauté matérielle échappait à ce pays-ci par l'agran-

dissement de ses voisins, il lui restait encore, et il lui reste toujours une sorte de primauté morale devant laquelle les autres nations s'inclinent, sans même s'en douter. Et cette primauté est faite de tout notre passé accumulé, de nos qualités, de nos défauts eux-mêmes, des services que nous avons rendus aux autres pays. Elle est faite de notre rôle international.

Pour obéir à ce rôle international, lorsque, dociles aux lois de l'évolution, les autres peuples ont passé de la période aristocratique à la période démocratique, et de la période militaire à la période industrielle, la France a été amenée à les convier à ces grandes revues du Commerce, de l'Industrie, des Beaux-Arts et des Sciences, qui s'appellent les Expositions universelles. Et les peuples l'ont toujours récompensée de cette fidélité à son rôle international transformé, en accourant à ses invitations. De sorte que, sans vanité, on peut dire que la France a le monopole des Expositions universelles qui réussissent.

D'autres nations ont essayé d'organiser des Expositions universelles. Le succès, même chez les puissantes, même en Angleterre, a toujours été restreint. Tandis qu'au contraire presque toutes nos Expositions universelles ont remué le monde civilisé. C'est qu'il a depuis longtemps l'habitude de prendre intérêt à ce qui se passe chez nous, à ce point que le même fait survenu en France et survenu dans un autre pays passionne les étrangers ou les laisse indifférents. Nous sommes un pays sonore, et nous avons eu récemment une preuve très suggestive de cette sonorité. La France n'est pas le seul pays du monde où la Justice se trompe, où les préjugés, où la méchanceté, où l'esprit de corps aboutissent à d'épouvantables erreurs judiciaires et au supplice de l'innocence. Mais elle est le seul pays où l'injustice paraît tellement invraisemblable et monstrueuse au reste du monde, que tous les peuples se passionnent pour les péripéties du drame de la réparation.

Quand ils voient les étrangers ainsi attentifs à ce qui se passe chez nous, quelques-uns de nos esprits faibles sont tentés de dire : « Mais de quoi se mêlent ces gens-là? Est-ce que ça les regarde? Est-ce que nous nous occupons de ce qui se passe chez eux? » Ces esprits faibles ne comprennent pas que, précisément, notre gloire et notre originalité consistent à être toujours en représentation, à fixer sans cesse l'attention de l'Europe, comme les artistes et les hommes publics fixent l'attention de leurs concitoyens. D'ailleurs, nous n'avons à souffrir de cette attention

que dans nos fautes. Nous en bénéficions, au contraire, lorsque, fidèles à notre destinée, nous ouvrons nos portes au monde entier, et nous l'invitons aux pacifiques comparaisons, aux instructifs examens et aux apaisantes relations qui résultent d'une Exposition universelle.

L'Exposition qui s'est ouverte le 14 avril 1900 est la cinquième Exposition universelle organisée à Paris. Sans doute, l'idée d'accumuler sur un même point les produits de l'industrie humaine doit se perdre dans la nuit des temps, et nous pouvons en voir les premières réalisations dans les grandes foires de Beaucaire, de Francfort, de Leipzig, de Venise, de Nijni-Novgorod. Mais aucune arrière-pensée de synthèse, aucune méthode scientifique ne présidaient à ces exhibitions, qui avaient pour but d'augmenter les transactions commerciales et de suppléer à l'insuffisance des moyens de communication.

Nous trouvons déjà, cependant, au XVIIe et au XVIIIe siècle, des expositions de Beaux-Arts. A la fin du XVIIIe, en 1798, nous trouvons la première exposition industrielle nationale, organisée par le Directoire au Champ-de-Mars. Cent dix exposants. Douze médailles, et, parmi les lauréats, Didot pour ses éditions, Conté pour ses crayons, Bréguet pour son horlogerie.

En 1801, nouvelle exposition dans la cour du Louvre. Deux cent vingt-neuf exposants. Soixante-dix-sept médailles. Il y eut ainsi dix expositions jusqu'en 1849. La dernière eut pour théâtre les Champs-Élysées et dura six mois. Elle réunit quatre mille cinq cent trente-deux exposants, qui se partagèrent trois mille sept cent trente-huit médailles. Et, parmi ces médaillés, il faudrait citer les noms de Montgolfier pour sa papeterie, de Ternaux pour ses draps, d'Oberkampf pour ses indiennes, d'Érard pour ses pianos, de Kœchlin pour ses cotons, de Pleyel pour ses pianos, de Vicat pour ses ciments, de Farcot pour ses machines, de Japy pour ses pendules, de Ruolz, de Daguerre, etc., etc.

A ce moment, les machines à vapeur commençaient à fonctionner, les chemins de fer débutaient, les paquebots s'essayaient sur les mers, les peuples étaient mis en communication les uns avec les autres, l'ère des expositions internationales pouvait s'ouvrir.

La première de ces grandes fêtes du travail et de l'industrie fut tenue en 1851, à Londres, dans le Palais de Cristal, construit à son intention. Les autres s'éparpillèrent un peu partout. Elles furent presque

toutes en déficit, à l'exception de deux, qui eurent lieu à Londres, et de deux autres, sur les quatre, qui eurent lieu à Paris, et qui donnèrent des bénéfices. La plus énorme, à tous les points de vue, a été celle de Chicago, en 1893. Elle couvrait deux cent soixante-onze hectares. Elle était donc la première comme surface. Elle a été également la première comme nombre d'exposants : soixante-dix mille. Comme nombre de visiteurs : vint-sept millions cinq cent trente-neuf mille cinq cent vingt et un; comme prix d'entrée : deux francs cinquante, et comme déficit : quarante-sept millions cinq cent quatre-vingt-neuf mille huit cent quarante-six francs.

Puisque en réalité on peut dire que Paris est le lieu d'élection des Expositions, qui ne réussissent à peu près que là, on me permettra de ne mentionner que les quatre Expositions parisiennes de cette dernière moitié du siècle.

Celle de 1855, organisée sur le modèle de Londres, eut elle aussi un palais particulier : le Palais de l'Industrie, dont les travaux commencèrent en mai 1853. On lui adjoignit deux annexes : l'une, pour les machines, la métallurgie et les mines, et l'autre pour les Beaux-Arts. Il y eut dix mille six cent quatre-vingt-onze exposants français, et dix mille cent quarante-huit exposants étrangers. Inaugurée en grand gala, par l'Empereur et l'Impératrice, le 1er mai 1855, la première Exposition universelle française eut un succès beaucoup plus considérable que celui de l'Exposition de Londres. Du côté industriel, la curiosité fut pour les machines, et le public fut littéralement abasourdi par les quatre grandes locomotives qui décoraient l'entrée de l'annexe. Aux Beaux-Arts, grand succès pour Ingres, qui avait quarante tableaux, pour Delacroix et pour l'école anglaise. Prix d'entrée : le jour de l'inauguration, dix francs; les jours ordinaires, un franc; le dimanche, vingt-cinq centimes; le vendredi, cinq francs. Il y eut quatre millions cinq cent quatre-vingt-treize mille cinq cent soixante-seize visiteurs.

La seconde Exposition universelle est de 1867. Elle eut pour commissaire général M. Le Play, pour ingénieur en chef M. Krantz, et pour jardinier en chef M. Alphand. Elle couvrait soixante-quatre hectares au Champ-de-Mars et vingt-deux dans l'île de Billancourt, ces derniers consacrés plus particulièrement aux produits agricoles.

Dans une Exposition universelle, la grande difficulté pratique, c'est la classification et l'arrangement méthodique d'objets disparates. A la



PERSPECTIVE SUR LA SEINE, VUE PRISE DU PONT ALEXANDRE III

Cliché Neurdein frères.

rigueur, s'il s'agissait d'un seul pays, la difficulté ne serait pas insoluble. Mais quand à la diversité des spécialités se joint encore la diversité de leurs provenances, il faudrait, pour satisfaire à la fois les amateurs de la nomenclature spécifique et ceux de la nomenclature géographique, disposer d'espaces immenses, qu'on ne rencontre pas dans des capitales comme Paris.

Dans son rapport sur l'Exposition universelle de 1855, dont il était président, le prince Napoléon avait indiqué une idée, un projet, que M. Le Play parvint à réaliser en 1867, et qui d'ailleurs aujourd'hui redeviendrait inexécutable, à cause de l'extension énorme prise par les expositions. Il construisit au milieu du Champ-de-Mars un palais elliptique, formé par sept galeries concentriques. La plus interne de ces galeries contenait les Beaux-Arts : tableaux, statues, etc., et la plus externe, qui était, par conséquent, la plus spacieuse, contenait les machines. Chaque galerie renfermait les produits de même nature appartenant à tous les pays. De sorte qu'en faisant le tour d'une galerie, on avait l'exposition d'un groupe, tandis qu'en allant de l'intérieur à l'extérieur, et en traversant les galeries perpendiculairement, on avait l'exposition d'un pays. Le centre de ce pays était occupé par des jardins, et la septième galerie, ou galerie extérieure, était réservée à l'alimentation, aux restaurants et aux cafés. Un parc, où l'on avait installé des constructions exotiques, entourait le palais. On fermait le palais à six heures, et le parc restait ouvert jusqu'à minuit.

L'Exposition de 1867 fut une féerie. Elle fut inaugurée le 1er avril. Elle marqua une ère de prospérité matérielle considérable, l'apogée de l'Empire. Elle fut visitée par plus de cinquante souverains. Il y eut cinquante-deux mille deux cents exposants, dont quinze mille neuf cent soixante-neuf français. Il y eut neuf millions deux cent trente-huit mille neuf cent soixante-sept entrées, qui produisirent dix millions sept cent soixante-cinq mille quatre cent dix-neuf francs. La dépense s'éleva à près de vingt-trois millions et les recettes dépassèrent vingt-six millions.

La troisième Exposition universelle eut lieu en 1878. Sa préparation dura deux ans. Cette fois-ci l'on avait annexé au Champ-de-Mars la colline du Trocadéro, qu'on surmonta d'un palais semi-circulaire, flanqué de tours carrées, destiné à prendre place dans les monuments parisiens. De ce fait, l'espace dont on disposa en 1867 fut doublé. Les pentes du Trocadéro se couvrirent de jardins et de constructions exotiques, et en

face, de l'autre côté de la Seine, un immense palais rectangulaire s'éleva, précédé, sur le Champ-de-Mars, d'une sorte de parc et d'une terrasse grandiose. Nous n'eûmes pas encore les pavillons étrangers, mais nous eûmes, sur la partie droite du palais, réservée aux nations, des façades caractéristiques, reproduisant l'architecture de toutes les nations représentées, c'est-à-dire de toutes les nations civilisées, à l'exception de l'Allemagne.

Les visiteurs furent au nombre de seize millions, payants ou gratuits. On distribua un million d'entrées gratuites aux ouvriers, aux soldats et aux élèves des écoles, et la recette des entrées dépassa douze millions et demi. La dépense de l'Exposition était de cinquante-cinq millions et fut couverte par des subventions de l'État et de Paris. La capitale reçut, pendant l'Exposition, près de six cent mille visiteurs. Les principaux « clous » furent la galerie du Travail, où l'on fabriquait les objets sous les yeux du public; les Beaux-Arts, qui séparaient, dans le centre du Grand Palais, les sections françaises des sections étrangères; l'Exposition japonaise, qui fut une révélation, et l'exposition rétrospective du Trocadéro, où toutes les grandes collections françaises étaient représentées.

L'Exposition de 1889 n'avait pas seulement pour but de réunir les produits artistiques et industriels du monde; elle devait encore célébrer l'anniversaire séculaire de la réunion des États-Généraux à Versailles. Cette commémoration révolutionnaire écarta d'elle les nations monarchiques étrangères, dont quelques-unes permirent pourtant à leurs nationaux d'exposer.

L'Exposition de 1889 couvrait, comme l'Exposition de 1878, le Trocadéro et le Champ-de-Mars; mais on lui avait adjoint l'Esplanade des Invalides et les quais qui l'unissent au Champ-de-Mars. L'Esplanade des Invalides était consacrée à l'Exposition coloniale et à l'Exposition militaire; les quais, à l'Exposition d'horticulture, avec, à leur jonction au Champ-de-Mars, une série de pavillons destinés à rappeler l'histoire de l'habitation. Les pentes du Trocadéro reçurent, comme en 1878, des restaurants et des pavillons exotiques. Mais de l'autre côté de l'eau, à l'entrée du Champ-de-Mars, s'éleva, imposante dans l'enchevêtrement de ses poutrelles mécaniques et dans l'élancement de ses huit mille cinq cent soixante-deux tonnes de fer, la Tour Eiffel de trois cents mètres, qui fut une des grandes attractions de l'Exposition.

A l'autre bout du Champ-de-Mars, en face de l'École militaire, la Galerie des Machines, élevée par l'architecte Dutert, était peut-être plus extraordinaire encore ; car jamais on n'avait édifié un hall semblable : quatre cent vingt mètres de long, cent quarante-cinq de large et quarante-cinq de haut. Surface couverte : cinq hectares. Une galerie de trente mètres de large lui servait de vestibule, et de chaque côté s'avançaient des constructions, destinées à recevoir l'exposition des Arts libéraux et celle des Beaux-Arts.

Ces différents palais laissaient au milieu d'eux un espace converti en parc, entourant la fontaine de Coutan et les fameux jets lumineux. Les rez-de-chaussée, des deux côtés, étaient garnis de restaurants, et du côté de l'avenue de Suffren, des façades orientales composaient la rue du Caire, pleine de bruit et d'entrain, avec ses ânes, ses bazars, ses distractions de toutes sortes.

Le succès de l'Exposition fut considérable, malgré l'abstention des puissances. Il y eut près de soixante-huit mille exposants, plus de trente-deux millions de visiteurs, produisant vingt et un millions et demi de droits d'entrée. La dépense totale fut de quarante-six millions et demi et les recettes dépassèrent cinquante millions. Cette fois-ci, le ministre du Commerce s'était nommé lui-même commissaire général et avait divisé l'administration de l'Exposition entre trois directeurs : M. Alphand pour les travaux, M. Berger pour l'exploitation, et M. Grison pour les finances.

Toutes ces Expositions ont eu un point de ressemblance : c'est qu'aucune d'elles n'a été prête le jour de son inauguration. Aussi, le 14 avril dernier, je ne pouvais m'empêcher de rire un peu, quand je voyais les gens protester avec la dernière vigueur contre l'inachèvement des travaux, et quand je lisais dans les journaux des tirades indignées sur le passage de M. Loubet à travers les gravats et sur la criminelle effronterie du gouvernement, qui osait ouvrir l'Exposition avant qu'elle fût complètement achevée.

Un décret du 13 juillet 1892 avait décidé que, le 14 avril 1900, s'ouvrirait à Paris, pour célébrer la fin du siècle, une Exposition universelle, et des décrets postérieurs, organisant son administration, confièrent le commissariat général à M. Alfred Picard, avec M. Stéphane Dervillé, comme directeur général adjoint, la direction de l'architecture à M. Bouvard, la direction de l'exploitation à M. Delaunay-Belleville, et la direction des finances à M. Grison.

Les dépenses prévues furent évaluées à 100 millions et les recettes à cent cinq millions, ainsi décomposés : vingt millions comme part contributive de l'État, vingt millions de subvention de la Ville, et soixante-cinq millions d'entrées.

On a créé trois millions deux cent cinquante mille bons, portant au talon vingt tickets chacun, et donnant droit à des réductions, soit sur les prix des attractions, soit sur les prix de transport pendant l'Exposition.

Le plan général de cette Exposition, que nous voyons aujourd'hui réalisé sous nos yeux, a été conçu dans des conditions à la fois gracieuses et grandioses, et dans une pensée profondément artistique. Je n'ai pas la prétention de la décrire. Cependant, je voudrais, pour ainsi dire, recueillir le lecteur dans cette préface comme dans un fauteuil roulant, et le conduire à travers ces merveilles.

Je le prendrais à la porte Binet, à la porte d'entrée de l'Exposition, dans cette espèce de niche byzantine, flanquée de deux obélisques, surmontée d'une statue de la Parisienne en robe, la seule de l'Exposition qui soit habillée, et éparpillant par une ingénieuse disposition les foules à travers ses trente-six guichets. Le soir, avec ses milliers de lampes électriques, elle a l'air d'une porte de rêve, taillée dans du saphir. Le jour, elle est encore gaie, sous ses badigeons bleu clair.

La porte franchie, nous voici dans un parc planté d'arbres, semé de massifs, de plantes fleuries et décoré de statues, et bientôt nous arrivons à la voie triomphale d'Alexandre III. A notre droite, la large avenue mène aux Champs-Élysées. Elle est bordée par les deux palais qui s'élèvent sur l'emplacement du Palais de l'Industrie, témoin évanoui de la première Exposition universelle, de l'Exposition de 1855. Le Grand Palais, imposant avec son immense colonnade peuplée de statues, contient, dans son rez-de-chaussée et dans ses salles du premier étage, les expositions décennale et centennale des Beaux-Arts. En face, le Petit Palais, qui doit revenir à la Ville, la merveille de l'Exposition, de l'avis unanime, avec sa ravissante cour intérieure, contient l'Exposition rétrospective de l'art français et réunit des richesses enfouies dans les églises et les collections particulières, qui ne se trouvèrent jamais ensemble, et que jamais plus, très probablement, ne contemplera l'œil de l'artiste.

Et maintenant, entrons sur l'admirable pont Alexandre III, dont la première pierre fut posée par l'empereur Nicolas II lui-même. Il est large comme une place publique, sur son arche immense, que pré-

cèdent, à chaque bout, des pyramides, des lions et des pylônes d'où semblent s'envoler des Pégases d'or. Arrêtons-nous un instant, posons nos coudes sur la balustrade de cuivre martelé, et regardons la Seine qui fuit, la Seine qui est devenue un des éléments et une des attractions de l'Exposition, avec ses quais fleuris, découpés en arcades; avec, à gauche, le prestigieux allongement des palais étrangers; à droite, le pavillon de la Ville de Paris et les grandes serres; au fond, le Trocadéro, avec ses dômes orientaux et son palais byzantin, et, par-dessus le tout, l'élancement grêle de la tour Eiffel. Maintenant, arrachons-nous à ce spectacle et reprenons notre route.

Nous avons en face de nous l'Esplanade, avec deux files de palais séparés par une rue dont la perspective est bornée par le dôme des Invalides. Le palais de gauche est consacré aux manufactures françaises, le palais de droite aux sections étrangères des manufactures. En vestibule, en quelque sorte, à chacun des deux palais, nos manufactures nationales. Tout cela est surmonté de dômes où le staff a revêtu toutes les formes possibles. Tout cela chatoie dans la blancheur des plâtres, la richesse des ors et l'enjouement des couleurs. En dehors de chaque palais, enchevêtrés dans les arbres qu'ils ont respectés, s'étalent des pavillons supplémentaires, des restaurants de France ou de l'étranger.

Nous avons parcouru les deux palais; nous nous sommes laissé entraîner aux deux étages par les tapis qui grimpent. Nous pourrions sauter sur la plateforme roulante, qui est un des grands succès de curiosité de l'Exposition et qui, du matin au soir, promène les foules. Mais notre préface, pardon! notre fauteuil roulant nous attend, et nous voilà partis sur les quais de la rive gauche. Nous côtoyons les admirables pavillons de l'étranger, dont quelques-uns renferment des merveilles artistiques incalculables, — car, cette fois-ci, ce n'est plus comme en 1889: les étrangers sont venus. L'Allemagne a donné le signal et tous l'ont suivie avec une docilité qui s'est tranformée en sympathie profonde pour nous. Nous enjambons, sur des passerelles décorées, les avenues. Nous dépassons le palais de l'Hygiène, celui des Armées de terre et de mer, le Creusot, la Marine, et nous entrons au Champ-de-Mars, en côtoyant le Tour du Monde, le Palais du Costume.

En négligeant toutes ces constructions pittoresques, qui ont l'air d'être venues se grouper autour de la Tour Eiffel et de ses petits lacs, nous avons au fond, en face de nous, le Château d'eau et son gigan-

tesque diadème d'électricité. Le Château d'eau, c'est-à-dire une sorte d'arc de triomphe de pur style Louis XV, du sommet duquel sort une rivière qui tombe de vasques en vasques jusqu'à ce qu'elle arrive dans le dernier bassin, d'où jaillissent des fontaines, écumeuses le jour, lumineuses la nuit.

Derrière cet écran ciselé et colossal, d'où s'envolent des quadriges, et sur lequel plane une étoile dont le noyau est un corps de femme, des machines, dont quelques-unes sont énormes, produisent silencieusement les milliers de chevaux de force nécessaires à l'éclairage et au mouvement.

Au-dessus d'elles, toutes les industries qui touchent à l'électricité. Derrière elles, le grand hall des machines de 1889, réservé à l'Alimentation et à l'Agriculture. Des mosquées, des fermes, des moulins, des églises, des constructions de toutes sortes, parmi lesquelles semble entrer un vaisseau à trois ponts construit sur quelque dessin de Puget, remplissent la nef, au milieu de laquelle on a réservé pourtant une salle des fêtes babylonienne.

De chaque côté du Château d'eau, allant du Champ-de-Mars à la Seine, des palais, coupés de loin en loin par des coupoles variées, renferment la métallurgie, les tissus, les métiers, les machines-outils, d'un côté, et, de l'autre, les produits chimiques, les moyens de transport, le génie civil, les instruments de précision, les instruments de musique et les différents procédés des lettres, des sciences et de l'enseignement.

Et si maintenant, tournant le dos au Château d'eau, nous nous engageons sur le pont d'Iéna et gravissons le Trocadéro, nous aboutissons à l'Exposition coloniale, française et étrangère, aux pavillons de la Russie, de la Chine, du Japon, et, reprenant notre route vers la rive droite, que nous remontons, nous rencontrons la meunerie et la pâtisserie. Nous parcourons le Vieux Paris, plein de rires et de bruits joyeux, pour arriver à la rue de Paris et à ses théâtres, aux serres de l'Horticulture, au pavillon de la Ville de Paris, et retrouver l'avenue Alexandre III, les deux Palais et la porte Binet.

Voilà ce qu'est l'Exposition, à vol de fauteuil roulant.

Nous sommes quelques-uns, nous sommes même très nombreux, qui l'aimons, parce qu'elle est belle, parce qu'elle est instructive, parce que nous y voyons le tableau des progrès accomplis par notre pays et

des succès qu'il remporte, parce que nous y voyons la synthèse des progrès réalisés jusqu'à ce jour autour de cette force mystérieuse et moderne qui s'appelle l'électricité, parce que nous y surprenons en quelque sorte l'âme de l'humanité, qui tend à s'unifier, comme s'unifient les goûts artistiques des peuples, pénétrés les uns par les autres, mais surtout parce que nous lui attribuons un rôle moral considérable. Nous croyons qu'elle rapproche les Français les uns des autres, et nous croyons qu'elle rapproche les autres peuples de la France.

Et alors, dans notre amour d'hommes civilisés pour la paix sociale et pour la paix internationale dont nous croyons qu'elle est un facteur, nous la saluons, nous la bénissons, l'Exposition pacificatrice. Et si nous ne pouvons pas contribuer puissamment à son succès, nous lui apportons au moins le faible concours de nos plumes, de nos crayons, et le tribut de notre enthousiasme.

J. CORNÉLY



Promenade à l'Exposition



Au mois d'avril, l'Exposition était seulement inaugurée, à peine ouverte, et pendant une partie du mois de mai nombre de quartiers de la ville nouvelle restèrent encore à l'état provisoire. Aujourd'hui, tout est terminé, toutes les galeries, tous les pavillons sont accessibles au public. On peut accomplir une promenade d'ensemble sans se heurter à un tas de gravats ou à une porte close. Ce sera l'occasion, non pas d'un dénombrement complet, ni d'une étude des sections qui ressortissent aux beaux-arts et qui seront parcourues et étudiées ici en détail, mais d'un arrêt devant quelques spectacles et de la mise au point de quelques opinions.

I

Faut-il inscrire ici, enfermer dans un alinéa, comme on scelle des pièces de monnaies sous la première pierre d'une construction, quelques-uns des noms de ceux qui ont contribué à édifier l'Exposition? Donc, M. Émile Loubet étant président de la République française, M. Waldeck-Rousseau président du Conseil des ministres, M. Alexandre Millerand ministre du Commerce, M. Georges Leygues ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, avec M. Henry Roujon direc-

teur des Beaux-Arts, M. Pierre Baudin ministre des Travaux publics, après d'autres présidents et ministres qui avaient assisté à l'éclosion et au développement de l'idée, l'œuvre fut achevée sous la direction de M. Alfred Picard, commissaire général, de M. Delaunay-Belleville, directeur général de l'exploitation, de M. Stéphane Dervillé, directeur général adjoint, de M. Bouvard, directeur des services d'architecture, de M. Grison, directeur des finances, de M. Henri Chardon, secrétaire général. Et il serait injuste de ne pas ajouter à cette liste tout au moins M. Émile Molinier, organisateur de l'Exposition rétrospective du Petit Palais, et M. Roger Marx, organisateur de la Centennale du Grand Palais, tous deux représentants et interprètes de commissions dont l'énumération et la composition très étendues ne peuvent figurer dans ces pages.

Pour la place occupée par les *Beaux-Arts* à l'Exposition de 1900, elle est surtout définie par la nomenclature du groupe II, classes 7 à 10, qui se subdivisent en peintures, cartons, dessins, aquarelles, pastels, gravures à l'eau-forte, au burin, à la pointe sèche, lithographies, architecture, sculpture, gravure en médailles et sur pierres fines. Mais il est trop évident que la présentation est ainsi incomplète, et qu'il faut se reporter tout d'abord au groupe XII, classe 66 à 75, qui comprend la *Décoration et le mobilier des édifices publics et des habitations*, c'est-à-dire les décorations fixes en marbre, la sculpture monumentale, la ferronnerie, la serrurerie, la mosaïque, la céramique, le vitrail, le papier peint, le cuir, les meubles, les tapis, les tapisseries, les étoffes d'ameublement, les cristaux et les verreries, les appareils d'éclairage, etc. Ce n'est pas tout. Le groupe XIII, classe 76 à 85, qui réunit les *Fils, Tissus et Vêtements*, doit être également parcouru. De même que le groupe XV, classe 92 à 101, consacré aux *Industries diverses*, parmi lesquelles l'orfèvrerie, la joaillerie, la bijouterie, le bronze, la fonte, la ferronnerie d'art. Et voici encore, si nous remontons la liste, le groupe VIII, classes 43 à 48 : *Horticulture et Arboriculture*, où doit se faire l'étude d'un art aussi important que l'architecture, avec lequel, à vrai dire, il se confond : l'art des parcs et des jardins. Et laisserons-nous de côté le groupe III, classes 11 à 28 : *Instruments et procédés généraux des lettres, des sciences et des arts*, parmi lesquels sont classés la typographie, les impressions diverses, la photographie, la librairie, la reliure, l'affiche, les instruments de musique, l'art théâtral ? Enfin, est-il possible



PERSPECTIVE DU PONT ALEXANDRE III ET DE L'ESPLANADE DES INVALIDES

Cliché Neurdein frères.

de négliger le groupe I, classes 1 à 6 : *Éducation et Enseignement,* qui comprend tout naturellement l'enseignement artistique ?

Le plan, on le voit, est vaste, l'étude doit se disséminer, le promeneur doit courir des deux Palais aux Invalides, du Champ-de-Mars au Trocadéro, et, chemin faisant, explorer les deux berges de la Seine. Car tout n'a pas été dit en suivant les indications du programme officiel : il reste les pavillons des Nations, où l'on trouve, avec des expositions de produits modernes, des expositions rétrospectives, comme celles de l'Allemagne, nous faisant les honneurs de la collection française de Frédéric le Grand, — de l'Angleterre, exposant avec un goût parfait, dans un intérieur savamment aménagé, ses maîtres du XVIIIe siècle et du commencement du XIXe siècle, — de la Hongrie, étalant d'un bel orgueil les trophées et les trésors de son passé, — de l'Espagne, qui nous montre sans contredit, je crois, les œuvres les plus belles, les plus émouvantes de l'Exposition, ces tapisseries flamandes qui ont arraché à tout le monde le même cri d'admiration, — du Cambodge et des Indes néerlandaises, où les moulages de statues et de bas-reliefs sont de la plus pure, de la plus ingénue beauté sculpturale, — du Japon, qui nous révèle généreusement les œuvres inconnues jusqu'à présent de l'Europe et cachées, même là-bas, avec un soin jaloux... L'art est partout, on le voit, et il faut le chercher et le découvrir partout.

II

Au premier moment, à peine l'inauguration faite, nombre de jugements furent durement défavorables, et la ville de plâtre, préparée pendant quatre ans pour une durée de six mois, fut proclamée d'une exécution inférieure en regard de l'œuvre de 1889. On ne retrouvait pas la nouveauté et la hardiesse des constructions de fer d'il y a onze ans. C'était un recul, une reprise offensive de l'architecture de style composite, un mélange de grec, de Louis XV, de Louis XVI et d'Art nouveau. Il reste, à mon avis, quelque chose de motivé de ce premier jugement, mais il faut dire tout de suite qu'une sorte d'amnistie a été prononcée, et que les critiques les plus hostiles se sont consolés en songeant au caractère éphémère des murailles fragiles, des clochetons, des campaniles, des façades ajourées et peintes. Mais n'anticipons pas ; commençons par le commencement, entrons par la porte.

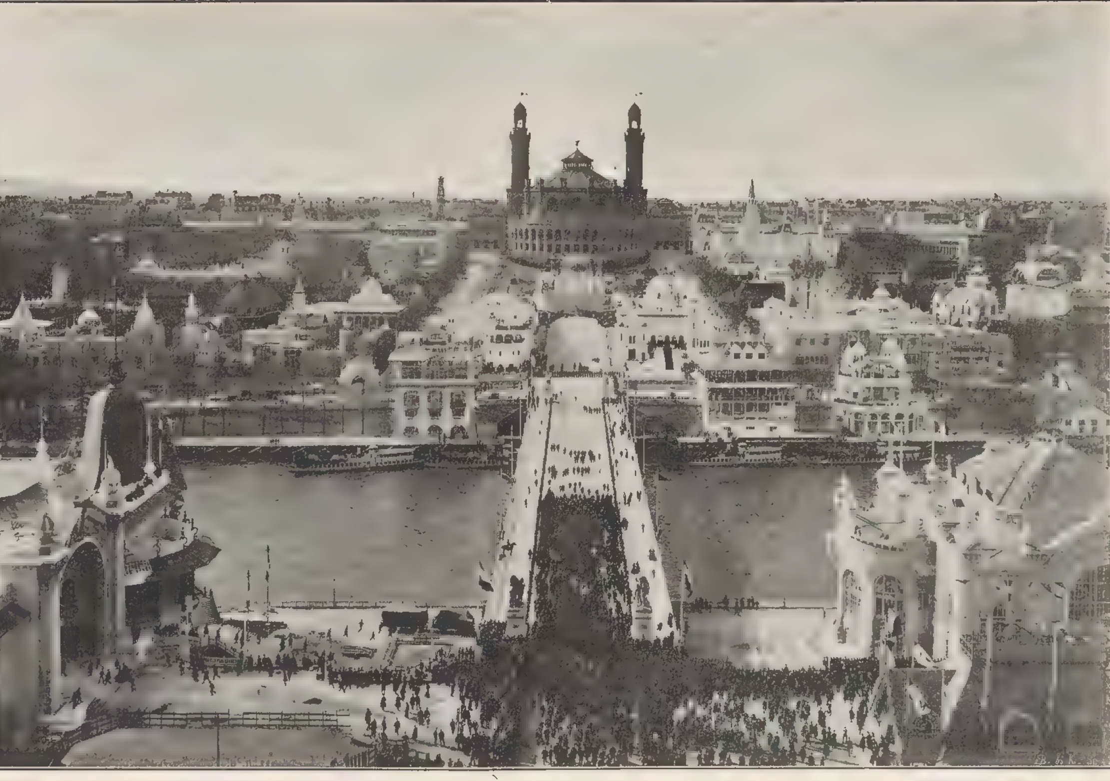


PERSPECTIVE DE LA SEINE, VUE PRISE DU PONT DES INVALIDES

Cliché Neurdein frères.

La porte principale, c'est la porte Binet, surmontée du malencontreux mannequin de *La Parisienne*. Je n'ai pas à m'y arrêter pour décrire et juger l'architecture, je n'ai qu'à me préoccuper des entours, qu'à dire l'allée ombreuse du Cours-la-Reine, peuplée de statues, colorée et parfumée de fleurs. Il est une autre entrée à l'Exposition, proche la place de la Concorde, que l'on a bien fait, par contre, de ne pas surcharger d'un arc monumental. C'est l'entrée des Champs-Élysées. L'inconvénient aurait été grand de cacher la perspective de la large voie Nicolas II, tracée entre le Grand et le Petit Palais, du pont Alexandre III, de l'avenue qui aboutit aux Invalides. Là où il y a maintenant ce grand espace vide fut autrefois — on peut dire *autrefois* — le Palais de l'Industrie. Jusqu'au dernier instant, presque jusqu'au jour de l'inauguration, on a vu à cette place la grande porte du monument de 1855, flanquée de deux fragments de l'ancien corps de bâtiment. C'était une ruine, une carcasse, qui semblait survivre à quelque scène de désolation, ville prise d'assaut, tremblement de terre, incendie. Derrière, une poussière que l'on pouvait prendre pour de la fumée, une agitation d'hommes et de chevaux, des palais blancs qui s'élevaient, un mouvement hâtif, un aspect de décor de théâtre. Cette carcasse branlante, maintenue debout, du Palais de l'Industrie, ces palais neufs qui paraissaient s'édifier au coup de sifflet d'un régisseur, c'était le provisoire de 1855 faisant place, après un demi-siècle, au définitif de 1900. Cette vieille porte, par laquelle avaient défilé tant d'espoirs, tant de gloires, tant de misères, tant de personnages en représentation, c'était elle qui donnait accès à l'Exposition nouvelle, à l'Exposition suprême, la dernière du XIX[e] siècle.

Lorsqu'elle fut abattue, ce qu'on aperçut tout d'abord de nouveau, d'inattendu, de magnifique, dans l'écart des deux bâtiments neufs, — ce fut le ciel, l'étendue de l'éther, l'air fluide, infini, où volent les lourdes escadres des nuées, où passent et se dissolvent des fragments de nuages, comme des voiles blanches et roses qui se perdraient à l'horizon. Nous aurons là, désormais, de merveilleux mirages, des apparitions de terres lointaines, de continents baignés d'eau féerique, d'îles d'or, nous verrons des chevaux blancs bondir dans l'écume, des naissances de Vénus, des chars traînés par des tritons, escortés de sirènes, où la déesse se dressera, son corps de marbre à demi voilé sous sa chevelure dorée par le soleil. Nous verrons là ce que nous voudrons, la plus belle fantasmagorie de formes, le plus beau dessin qui soit, dense,



VUE SUR LE TROCADÉRO, PRISE DE LA TOUR EIFFEL

Cliché Neurdein frères.

délié, toujours défait et sans cesse se recomposant en images nouvelles.

Sous ce ciel, après le mois d'octobre, le spectacle changera encore. Les deux palais nouveaux resteront, et le pont, et les jardins, les pelouses, les massifs de fleurs. Mais, sur la rive gauche, toutes les constructions plâtreuses s'effondreront, et l'on verra apparaître en son entier la belle ligne des Invalides, la façade sombre, la haute porte, la lueur d'or du dôme. Tout le monde se promet une fête des yeux ce jour-là, et tout le monde a sûrement raison. Paris a possédé cette beauté avant la construction du Palais de l'Industrie, au temps du carré Marigny. Il va la recouvrer, et c'est justice. La conception architecturale actuelle s'annonce donc comme supérieure à celle qui vient de disparaître, car c'est un grand art que celui de la perspective, qui ménage les points de vue et compose les paysages.

Des palais neufs je ne dirai rien, sinon que l'opinion se montre décidément rebelle à la construction incohérente du Grand Palais, tandis qu'elle a compris et admis d'emblée la disposition, d'ailleurs fort claire, qui fait de l'intérieur du Petit Palais un musée modèle. Pour le style de ces édifices nouveaux, destinés à durer, l'examen en a été confié ici à M. Lucien Magne, comme l'examen de toutes les constructions éphémères qui peuvent renseigner sur le goût d'une race, l'esprit d'une nation, le talent d'un artiste. De même, je contourne les sujets qui seront traités en détail par nos savants collaborateurs. Ce sont MM. André Michel, Georges Lafenestre, Léonce Bénédite, Maurice Tourneux, qui étudient les peintures, les dessins et les aquarelles de la Centennale et de la Décennale. C'est M. Eugène Guillaume qui s'est chargé de dresser le bilan de la sculpture. La gravure est le lot de MM. Hédiard, Auguste Marguillier et Raymond Bouyer. La médaille est attribuée à M. Charles Saunier. L'Exposition rétrospective de l'Art français aura pour commentateurs MM. Salomon Reinach, Émile Molinier, Frantz Marcou. Les Arts industriels relèvent de M. Roger Marx dans leur ensemble, sans que certaines études spéciales soient pour cela négligées : c'est ainsi que les armes et les armures seront étudiées par M. Maurice Maindron, la tapisserie et les tissus par M. J.-J. Guiffrey. L'art oriental a été confié à M. H. Cordier, l'art japonais à M. E. Hovelaque, l'exposition rétrospective de la Hongrie à M. de Radisics, l'exposition rétrospective du pavillon de la Ville de Paris à M. le baron Roger Portalis.



PARC ET PALAIS DU CHAMP-DE-MARS VUS DE LA TOUR EIFFEL

Cliché Neurdein frères.

III

Que reste-t-il, après ces sujets énumérés? Il ne reste rien, et il reste tout. Il reste le décor, l'atmosphère, la foule; il reste l'esprit général qui flotte à travers et au-dessus de tout cela; il reste l'opinion que chacun doit se faire ou, si l'on veut, le résumé à extraire d'un tel amoncellement d'aspects disparates, plaisants ou choquants, pittoresques au total. Il reste l'impalpable, l'invisible, la force universelle qui a mis toutes ces activités en mouvement et en ordre.

L'Exposition universelle est certainement une magnifique mise en scène des productions d'art et de science du XIX[e] siècle. Tout ce qui est visible ou perceptible d'une façon quelconque par les sens, tout ce qui peut être vu, entendu, touché, nous apparaît là, des deux Palais à l'Esplanade des Invalides, et du Trocadéro au Champ-de-Mars, en un classement bariolé et amusant, qui est à la fois le résumé d'une époque et de l'univers.

Le commerce aligne ses boutiques, l'industrie expose ses produits. Les architectures développent leurs lignes, renseignent sur les goûts, sur les mœurs, sur les organisations sociales, par la disposition et l'ornementation des palais, des temples, des maisons, des cabanes. Les machines fonctionnent dans les immenses galeries équilibrées et grandioses, plus spacieuses et plus élevées que les nefs des plus gigantesques cathédrales. L'art de tous les temps resplendit sous les vitrines en objets précieux, orne les murailles de tapisseries aux harmonies grandioses et sereines, inscrit dans les cadres des pays délicieux et des figures pensives qui fixent la vie d'un moment. Et l'énorme foule, venue de partout, passe devant tout, circule, s'arrête, parle, rit, admire, songe. C'est un tableau d'humanité, une sorte de marché fabuleux, où toutes les nations font échange, où toutes les denrées de l'utilité et de l'intelligence ont cours.

L'Exposition universelle est-elle ainsi complète? Certains répondront non, croiront demander l'impossible aux organisateurs et aux commissaires, les sommant d'exposer les choses de l'esprit, de mettre dans les vitrines, aux murailles, dans les cadres — les idées.

Ces idées, — elles y sont.

Elles y sont pour tout homme qui s'avise de penser à elles, pour

tous ceux qui ne s'arrêtent pas uniquement à l'extériorité dès objets, qui ne sont pas intéressés seulement par les problèmes de fabrication. Ceux-là, en regardant le travail des mains humaines, remontent des mains au cerveau, du résultat à la cause. Ils vont des faits à la synthèse, ils s'efforcent vers les idées générales, quand ils voient s'agiter avec une sûreté harmonique les rouages d'une machine. Pour peu qu'ils aient l'habitude de raisonner, ils évoquent le milieu qui est en rapport avec cette machine, le courant de vie qui vient depuis le lointain des âges jusqu'à nous, le flux grossissant de pensée qui a permis cette construction, qui a nécessité et alimenté le génie de son inventeur.

Immédiatement alors, aussitôt qu'on réfléchit à la continuité et au développement des phénomènes sociaux, tout ce qui est entassé à l'Exposition, depuis l'objet usuel jusqu'à l'œuvre d'art, apparaît dans la même atmosphère d'intellectualité. L'unité de conception se révèle, tout ce qui semble absent devient visible et présent jusqu'à l'obsession.

Les idées font songer aux individus qui les ont exprimées et qui les ont représentées avec le plus d'autorité. Mais il les ont exprimées par la parole et par l'écriture. Pour les faire vivre devant les yeux de l'esprit, il faut ouvrir le livre où elles sont enfermées. Une reliure de livre avec un nom n'est pas, ne peut pas être pour tous la représentation matérielle absolue de ce qu'elle contient. Un fabricant de ronds de serviette est davantage exprimé qu'un poète, un historien ou un philosophe. Pour s'en tenir à ce siècle, comment faire tenir dans les galeries du Champ-de-Mars, sous une forme sensible, l'effort de tous ceux dont la pensée a été le facteur principal de son organisation actuelle, de notre état cérébral d'aujourd'hui ?

S'il faut citer des noms, comment faire figurer dans cette revue complète tous ceux dont le travail est pour ainsi dire au repos dans les bibliothèques comme dans de vivants cimetières ? Voici tous les industriels, tous les commerçants, tous les savants, tous les sculpteurs, tous les peintres. Un inventeur comme Edison n'a pas besoin de s'affirmer par la présence réelle : le phonographe suffit pour proclamer son génie d'inventeur. Mais les autres, depuis les poètes jusqu'aux sociologues, où sont-ils ? Qui les dénombrera et les fera surgir dans cette mise en scène qu'ils ont réglée et dont ils sont inséparables ?

Pour faire à Lamartine, à Vigny, à Hugo, à Baudelaire, à Balzac, à Flaubert, à Proudhon, à Michelet, à Renan, à tous ceux qui pourraient

être cités, leur part dans le mouvement d'hier, d'aujourd'hui et de demain, il faut évidemment un effort de volonté, il faut songer à eux et savoir reconnaître les indices de leur présence. Pour se rendre compte de l'action d'un Charles Darwin, d'un Herbert Spencer, sur l'évolution de la pensée humaine, il faut sortir en esprit de l'espace accordé à la section anglaise et gravir un sommet d'observation.

Quand ces réflexions viennent au passant, ce passant complète logiquement et juge l'ensemble de faits qui est offert à sa méditation. Peut-être, par la page écrite, pourra-t-on, en cette année 1900, aider à cette revue des idées et des événements. Quelques lignes savent résumer un ensemble de choses et de raisonnements, suggérer les examens indispensables, rattacher le fait à l'histoire générale de l'humanité. Les détails caractéristiques des choses et les grandes influences individuelles trouvent ainsi place dans ces notes de voyage prises à travers le monde.

IV

C'est l'art, sans aucun doute, qui apparaît comme l'épanouissement visible de la pensée humaine, non seulement l'art du tableau et de la statue, mais l'art de tous les objets, et non seulement l'art de tous les objets qui ornent l'existence de l'homme, mais de tous les objets qui jouent un rôle d'utilité. Il y a vraiment, avec toutes les différences et toutes les nuances qu'il est bien inutile d'indiquer, une unité admirable dans toutes ces manifestations du travail humain. C'est plus que l'unité de l'art, c'est l'unité même de la pensée humaine. L'histoire de l'art, désormais, ne pourra plus être faite sans la connaissance de tous les entours de l'artiste, sans la confrontation des divers ordres de la connaissance. Cette histoire marche de front avec l'histoire littéraire, scientifique, sociale. C'est un tout dont on ne peut rien distraire. Vérifiez cette assertion qui n'avait jamais été faite avec une si nette assurance que par notre temps, vérifiez-la au temps de l'Assyrie et de l'Égypte, de la Grèce et de Rome, du Moyen âge et de la Renaissance, du XVIIe et du XVIIIe siècle, et toujours vous arriverez à la même conception homogène.

Cette vérification, quelle circonstance peut l'aider mieux que celle d'une Exposition universelle ?



LES PAVILLONS DES PUISSANCES ÉTRANGÈRES, AU QUAI D'ORSAY

Cliché Neurdein frères.

Passez des salles de la peinture et de la sculpture à la scène du cabaret espagnol ou du théâtre égyptien, vous retrouverez chez l'être vivant qui réjouit vos sens et votre esprit de sa grâce rythmée, voluptueuse et savante, la beauté même que le statuaire et le peintre s'efforcent de fixer par le marbre, le bronze et la couleur.

Passez des architectures traditionnelles aux extraordinaires façonnements et assemblages du fer et du cuivre que l'industrie métallurgique née d'hier poursuit et réussit en conceptions si hardies et si simples, et il est impossible que vous ne prévoyiez pas la beauté nouvelle qui existera demain, de par la science aux avancées sûres et la logique invincible des faits.

Et, puisque vous êtes à la section de métallurgie, cherchez, non loin, un spectacle placé là par l'ironie des choses : l'étonnante exhibition des costumes de la femme, mise en scène par nos couturiers avec un art prodigieux. On songe à une flore miraculeuse, à un jardin de féerie, à une serre où des horticulteurs magiciens ont fait éclore des soies et des velours, des dentelles et des mousselines, en combinaisons imprévues. Toute cette frêle et éblouissante apparition, née de la richesse, n'est-elle pas comme le produit miraculeux de cette noire force de l'industrie avec laquelle elle voisine, et n'y a-t-il pas un rapport direct entre ces robes fleuries et ces canons rayés, ces obus d'acier, que l'on a disposés aussi en parterres ? Peut-être est-ce là le symbole le plus net de l'Exposition, et ce spectacle des costumes de femmes, d'une infinie beauté, deviendrait alors infiniment terrible.

Il est un autre spectacle, ou plutôt c'est le même, puisque c'est celui de la foule qui regarde ces merveilles, une foule écrasée aux vitrines, des femmes aux visages idolâtres, des yeux fous, des expressions d'ivresse et de pâmoison, des fillettes en extase, des hommes, admiratifs aussi, mais plus calmes, refaisant l'équilibre.

D'ailleurs, partout comme ici, c'est la foule de l'Exposition qu'il faudrait étudier et peindre. J'aime à croire que quelque artiste amoureux des spectacles vivants nous gardera un peu de ce grand passage humain à travers cette ville que nous avons édifiée pour six mois. La foule de tous les jours et la foule des dimanches, la foule des repas en plein air, la foule qui va partout, qui regarde tout, qui cherche à savoir, c'est cela aussi qui est l'Exposition, autant, que dis-je ? mieux que les objets exposés. Hélas ! trop souvent, cette foule regarde sans voir, sans

comprendre. On a organisé des conférences devant les tableaux, devant les statues, les objets d'art, et il faut souhaiter qu'elles se multiplient. Il faut souhaiter aussi que ces conférences aient lieu sur tous les points de l'immense champ d'étude, et même que chaque commissaire d'une section, que chaque gardien d'une installation, donne les explications qu'il sait à tous ceux qui contemplent, muets, ce qui est offert à leur jugement. Mieux encore, pourquoi celui qui sait un peu n'interviendrait-il pas pour renseigner son voisin qui interroge parfois si timidement, de façon si touchante, de ses yeux interrogateurs, ceux qui regardent en même temps que lui une œuvre d'art ou un objet usuel ? Il reste beaucoup à faire, il reste presque tout, pour créer parmi nous la vie civique, le lien véritable entre les habitants d'une même cité, d'une même patrie. Il faudrait d'abord rompre le silence, se faire confiance les uns aux autres, chercher, se tromper et découvrir ensemble. Quelques signes de solidarité sont apparus à la faveur de l'Exposition, et c'est l'art, encore cette fois, qui joue le grand rôle d'éducateur. D'ici le mois d'octobre, combien de justes notions peuvent être confiées à ceux qui viennent vers cette Exposition, qui leur a été définie comme une grande école ! Par la parole, par la plume, il faut aider cette masse humaine, de si grande bonne volonté, à débrouiller ce monde chaotique.

Que la foule, aussi, regarde la foule. C'est elle qui est la vie, qui est la source de tout ce travail, la raison d'être de tout cet art. Qu'elle écoute les éducateurs sortis d'elle, qu'elle prenne conscience de sa destinée et de son rôle. Elle circule, paisible et ordonnée, par tous les chemins qui lui ont été tracés : la large voie entre les deux palais, le pont Alexandre III, la rue des Nations, les sentiers du Champ-de-Mars et du Trocadéro. C'est un rapprochement de races, une harmonie universelle. Puisse cette force donner raison à l'art et aux idées contre les obus d'acier ! Elle le peut si elle le veut, et elle voudra si elle comprend, car c'est sa vie, sa vraie vie, qui est ici l'enjeu.

V

Mais c'est assez philosopher. Avant de quitter l'Exposition, il me faut célébrer le paysage du soir et de la nuit qu'elle offre à notre admiration et à notre repos. Le jour, l'agrément de cette région mouvementée du Champ-de-Mars, du Trocadéro et de l'Esplanade des Invalides

dépend d'un hasard de lumière, d'une combinaison de nuages. Il est impossible qu'un accord d'atmosphère se fasse pour toutes ces combinaisons disparates. La tour Eiffel, par exemple, n'acquiert sa vraie beauté d'édifice de fer que par les temps de brumes et les tristesses de pluies. Le ciel terne où courent les nuées couleur de suie est, par contre, mortel pour le décor en trompe-l'œil des bâtisses orientales. Il faut, pour découvrir l'harmonie de l'ensemble, aimer les mouvements de foule, les arrangements disparates, les violences contrastées, l'aspect doré et colorié de grand café, de moderne magasin de nouveautés, de gigantesque bazar, de foire tumultueuse, qui est sans conteste celui de l'Exposition à vol d'oiseau, dans l'agglomération de ses bâtiments et la confusion de ses races.

Le soir, dès que le crépuscule s'établit avec le ciel tendu de violet, l'horizon éclaboussé de rouge, l'harmonie de l'ombre transparente résume les contours, apaise les colorations, rend la foule indistincte et le bruit mystérieux. Le large fleuve, les jets de lumière électrique, le passage des bateaux, fournissent aux paresses du corps et aux imaginations de l'esprit des sensations de vaste estuaire, de port maritime, de rencontre prochaine de la rivière et d'un océan. De même que Des Esseintes, le personnage raconté par Huysmans dans *A Rebours*, croit réalisé son voyage à Londres par une arrivée en fiacre chargé de malles dans la rue d'Amsterdam et par une station dans un bar anglais où coule la bière, où saigne le rostbeef, de même les minarets du Trocadéro, dressés contre le velours obscur du ciel, les dômes en forme de casques indiens, les toits retroussés des pagodes, les cubes blancs de l'Afrique, donnent aux cervelles voyageuses une impression lointaine de Tunisie et de Chine, de Gange et de Bosphore. On peut croire, dans la vision de cette lumière électrique inventée d'hier, avec le bruit des sifflets, des halètements de vapeurs, à une arrivée subite en gare de Constantinople ou de Calcutta, ou dans un port de la côte barbaresque ou de la mer de Chine, une gare, un port bâtis par des ingénieurs européens à l'entrée d'une cité d'Orient, encore chaude de soleil, et qui s'assoupit, murmurant et rêvant, dans l'ombre bleue de la nuit.

L'artificiel triomphe véritablement pendant les soirées qui se passent en batailles de la lumière avec l'ombre. Ce ne sont pas seulement les points fixes allumés et les rayons errants qui éclairent le jardin nocturne. La floraison inattendue de l'eau lumineuse monte et s'épanouit au fond

du Champ-de-Mars, en une prodigieuse architecture d'eau, transparente et brillante comme une muraille constellée de pierres précieuses, chargée de sculptures mouvementées. C'est un foyer qui éclaire toute l'étendue des massifs et des pelouses. Les jets droits, les jets paraboliques, les retombées en nappes, les coulées en ruisseaux, les multiples combinaisons de toutes les formes fluides sont imprégnées de toutes les violentes éruptions de la couleur et de tous les alanguissements des nuances. Un bleu de flamme s'envole en vapeur liliacée, un rouge d'incendie se consume et s'évanouit en rose de chair, une pâleur d'or fond dans un brasier d'argent. Tout à coup, c'est le pur éclat frigide d'un bloc de diamants parcouru par des ondes de frissons. A regarder ces scientifiques illuminations, qui changent l'atmosphère de la nuit, on perd la notion exacte de la matière que l'on a sous les yeux. Cette eau devenue éclairante, cette eau changeante, est un feu qui jaillit, une vapeur qui s'étend, un mélange magique, réel et impalpable, complet et sans précision, de fleurs incandescentes écloses parmi des métaux en fusion.

VI

C'est le commencement de la féerie nocturne. Voici, avec la nuit, son achèvement dans une apothéose d'une douceur inoubliable. Si l'on demande, finalement, aux promeneurs de l'Exposition, quel spectacle a réjoui davantage leurs yeux, il est probable que presque tous désigneront l'aspect de la Seine illuminée. Pour l'imprévu de l'effet, pour le charme somptueux et mystérieux de la couleur, rien ne peut être comparé à la triomphante apparition de la lumière sur l'eau. L'éclat du soleil a sa beauté et son mystère. Le soleil allume toutes les surfaces, fait brûler les nuances dans un brasier, force toutes choses à une flambaison générale dans la chaleur de l'air. Et cet air surchauffé peut devenir une vapeur neutre, dans laquelle les objets perdent leur véritable signification colorée : la lumière du jour absorbe tout, enveloppe tout d'une brume transparente et tremblante.

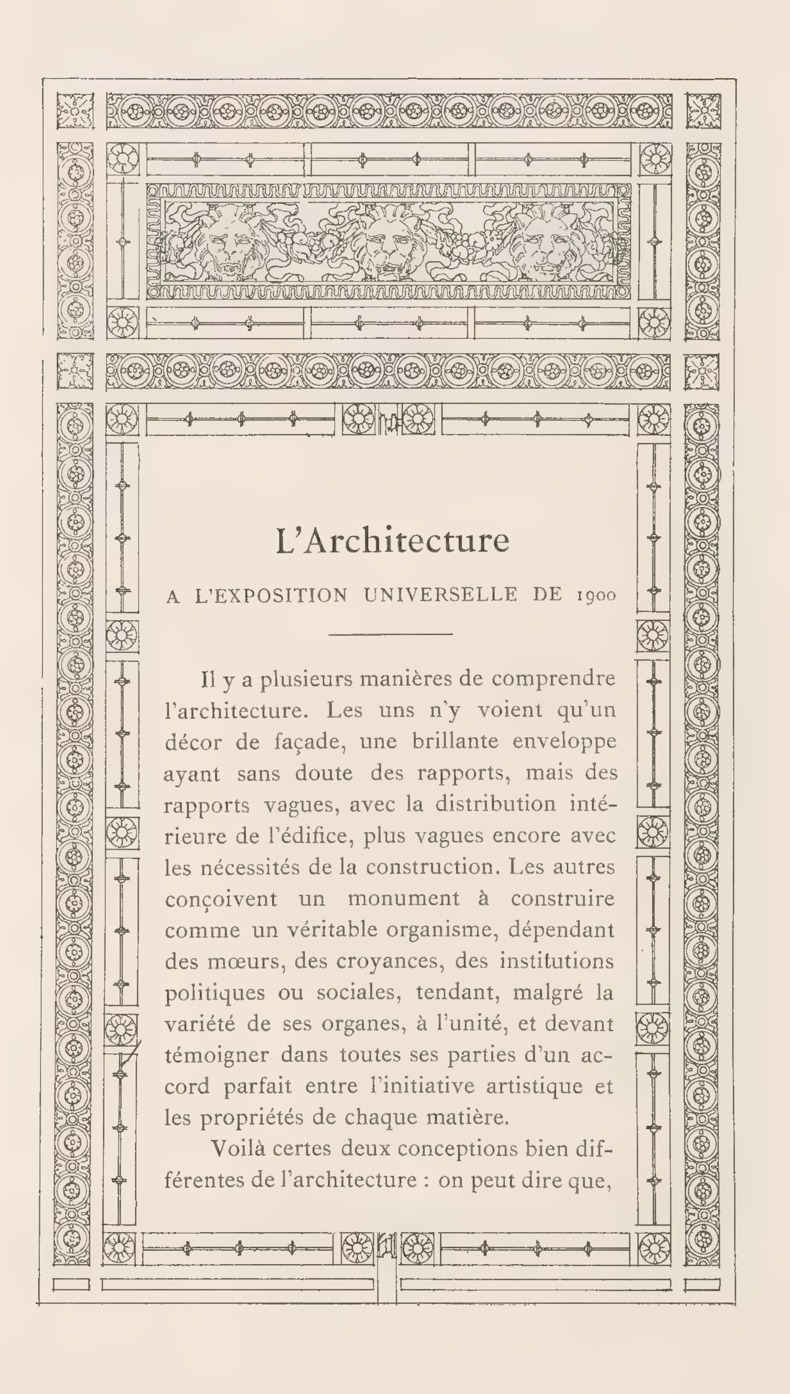
La lumière artificielle créée dans la nuit fait chatoyer et étinceler différemment ce qui l'environne. Les ombres prennent une profondeur et une douceur infinies, les clartés d'une blancheur verdâtre ont la magie lointaine des clairs de lune. Tout ce qui est proche, tout ce qui est pénétré de flamme, vit d'un éclat exalté : les architectures, les feuillages,

les vêtements et les parures des femmes, les visages, les chevelures, les yeux. Tout reflet devient à son tour un foyer, où la flamme se multiplie, se réjouit, danse en agitée, court en feu follet. L'eau, surtout, accepte merveilleusement cette approche lumineuse du feu : son élasticité, ses courants et ses remous propagent par mouvements incessants les égrenements de perles, les tombées de diamants, les ruissellements de pierreries. Elle rend au centuple, elle rend à l'infini ce qui lui est prêté, elle fait courir de vague en vague, elle envoie jusque dans les recoins les plus reculés, les plus cachés de l'ombre, les fulgurances et les lueurs.

L'Exposition illuminée et reflétée dans l'eau a donc un charme particulier. Le fleuve est transformé en une rue fantastique d'ombre et de lumière, traversée par des ponts éclatants, dorés et multicolores. Tout au long, c'est la vision à l'envers d'une ville de rêve, comme on en voit en certains paysages japonais, bleus de nuit et éclairés de lanternes. Les arches créent dans la profondeur de l'eau des cavernes des *Mille et une nuits,* où dès mains invisibles de fées et de génies remuent sans cesse des richesses fluides, de l'or, de l'argent, des métaux en fusion, des coulées d'étoiles, des poussières éclatantes de voies lactées. Sous les berges s'enfoncent de bizarres lisières de forêts, des frondaisons tremblantes et claires chargées de fruits resplendissants. Entre les rives, dans cette cité renversée, passent les bateaux chargés de lampions bigarrés, de guirlandes de verres de couleur.

Ce passage des bateaux, c'est ce qui fait arriver à son paroxysme l'agitation colorée de l'eau. Tout l'écrin se vide autour de l'embarcation, ruisselle en rubis, en topazes, en émeraudes. Des courants sombres traversent ces éblouissements. Parfois, de grandes étendues plates et huileuses, de vert clair, de bleu pâle, apparaissent comme des clairières tranquilles. Là-bas, un croisement de deux barques fait se gonfler les lames, les modèle en sculptures qui se forment et s'évaporent fugitivement et sans cesse. On croit entrevoir, identifiées à ces formes de l'eau, des corps pâmés et frissonnants, des gorges mouillées, des chevelures dénouées, des bras qui se délient et qui se reprennent, tout un rose passage de filles de l'eau, sirènes de rivière qui évoquent à nouveau le rêve des poètes de la peinture et les paysages de la mer mythologique.

GUSTAVE GEFFROY



L'Architecture

A L'EXPOSITION UNIVERSELLE DE 1900

Il y a plusieurs manières de comprendre l'architecture. Les uns n'y voient qu'un décor de façade, une brillante enveloppe ayant sans doute des rapports, mais des rapports vagues, avec la distribution intérieure de l'édifice, plus vagues encore avec les nécessités de la construction. Les autres conçoivent un monument à construire comme un véritable organisme, dépendant des mœurs, des croyances, des institutions politiques ou sociales, tendant, malgré la variété de ses organes, à l'unité, et devant témoigner dans toutes ses parties d'un accord parfait entre l'initiative artistique et les propriétés de chaque matière.

Voilà certes deux conceptions bien différentes de l'architecture : on peut dire que,

depuis un siècle, elles ont déterminé deux courants d'idées opposées et que nos luttes d'écoles sont les manifestations intermittentes de ces deux courants.

Encore parlé-je plutôt pour le passé que pour le présent; car, si l'on distinguait il y a une vingtaine d'années deux écoles rivales, il semble qu'actuellement il y ait autant d'écoles que d'individus. L'architecture est, dit-on, l'expression vive des idées de chaque époque : à cet égard, la nôtre reflète bien la société agitée où nous vivons, où tous les systèmes sont proposés en même temps, discutés et abandonnés même avant d'avoir été essayés.

En art comme en toutes choses, l'anarchie est la conséquence d'une exagération de l'individualisme. La personnalité de l'artiste a été exaltée à ce point qu'il n'y a plus ni règle, ni raisonnement possible, et ceux qui s'étonnent de ne point trouver un style bien caractérisé à notre époque méconnaissent les défauts inhérents à la société moderne, et dont les artistes ne sont pas seuls responsables.

La formation d'un style a toujours été subordonnée à l'adoption de certaines formes, à l'interprétation de certains éléments de décor qu'un sentiment unanime imposait à des hommes imbus des mêmes idées par une éducation commune, subordonnant leurs préférences au sentiment général, acceptant dès lors sans répugnance des nouveautés qui résultaient souvent d'une interprétation particulière du décor, plutôt que d'une transformation des méthodes et des procédés de travail applicables à chaque matière.

Si, pour mieux apprécier l'architecture de notre siècle, nous la comparons à celle du siècle précédent, que voyons-nous ? Laissant de côté l'organisation sociale des corporations, nous constatons que chacun des métiers concourant à l'exécution d'une œuvre d'architecture, taille de pierre, maçonnerie, charpente, menuiserie, ferronnerie, céramique, tapisserie, peinture, sculpture, orfèvrerie, ciselure, etc., bénéficiait d'un enseignement professionnel, que cet enseignement formait des apprentis, que ceux-ci passaient maîtres à leur tour après avoir fait leurs preuves de maîtrise, et que la tradition perpétuait ainsi, par transmission régulière des connaissances acquises, la perfection de la main-d'œuvre.

En supprimant les corporations, la Convention crut faire seulement acte politique : elle ne prit pas garde à la suppression de l'apprentissage, dont la conséquence se fit brutalement sentir dans tous les métiers



VUE PERSPECTIVE DU PONT ALEXANDRE III

D'après le dessin de MM. Cassien-Bernard et Cousin.

lorsque disparurent les artisans dont l'éducation artistique avait été faite avant la période révolutionnaire. Il a fallu près d'un siècle pour ressusciter l'intervention de l'art dans les différents métiers et l'obligation d'études techniques imposant à l'artiste l'accord des formes avec les qualités des matériaux.

Sans doute, on avait créé des écoles publiques où l'art était enseigné, mais suivant des formules empiriques, telles qu'on pouvait les tirer des ouvrages publiés par les plus médiocres imitateurs de Vitruve, les Palladio et les Vignole. On prétendait faire de l'art antique la base de l'enseignement, et on le connaissait si mal qu'on distinguait à peine l'art grec de l'art romain. On ne cherchait pas la raison des formes anciennes dans la civilisation où elles étaient nées; on les proposait simplement comme modèles, si bien qu'on enseignait la seule chose qui échappe à l'enseignement, le style, qu'on prit l'habitude de transplanter d'une époque dans une autre, comme si le style n'était pas lié à chaque époque, comme si la vie n'excluait pas les formes des civilisations mortes.



LA FRANCE DE LA RENAISSANCE, PAR M. COUTAN
(Pont Alexandre III.)

Ces vérités essentielles n'avaient pas échappé aux artistes qui furent l'honneur de l'architecture française durant ce siècle, aux H. Labrouste, aux Duc, aux Duban, aux Viollet-le-Duc, dont les généreux efforts tendaient tous, par des voies diverses, à rétablir l'harmonie entre le décor d'un édifice et sa structure, à tirer parti des qualités des matériaux laissés apparents, à subordonner la forme à la destination de l'œuvre, à faire enfin de la construction le point de départ de toute décoration.

Ceux-là furent vraiment novateurs, et la puissante logique de leur enseignement a, depuis un demi-siècle, contribué, en France et hors de

France, à répandre les qualités de clarté, de sincérité et de bons sens qui, pendant une longue suite de siècles, ont assuré la prééminence à l'art français.

Est-ce par des qualités de même ordre que se révèle notre architecture à l'Exposition de 1900? Il semble à premier examen que les décorateurs de façades aient eu beau jeu. Jamais on ne parut moins embarrassé des problèmes ardus de la construction : des bâtis de sapin, des planches découpées, des toiles raidies par le plâtre, des sculptures en carton, des pierres et des briques simulées, tels sont les éléments des « palais » ; car il semble qu'on ait cherché à masquer la pauvreté des choses par la richesse des mots.



LA FRANCE DE LOUIS XIV, PAR M. MARQUESTE
Pont Alexandre III.

Sans doute, il s'agit là de constructions éphémères faites pour vivre six mois. Et puis, songez donc aux ressources qu'offre à l'artiste ce mélange de filasse, de plâtre et de colle qu'on appelle le « staff » ! N'est-ce pas la matière par excellence, celle qui supprime toute difficulté résultant de propriétés techniques et qui, n'exigeant aucune forme spéciale, se prête à toutes les fantaisies ? Plus d'assises de pierre, plus de combinaisons de bois, plus d'assemblages qui limitent le décor. Aussi, quelle abondance, j'allais dire quelle débauche d'ornements !

Cependant, tout n'est pas provisoire dans cette Exposition, et s'il n'en subsistait qu'un nouvel aspect de Paris, une belle ouverture entre les deux rives de la Seine réunies par un pont monumental, prolongé suivant une avenue que bordent deux palais à colonnades de pierre, on n'aurait déjà pas lieu de trop se plaindre. C'est la réalisation d'une première idée, la seule peut-être qui soit sortie du concours ouvert il y a cinq ans et qui, si elle avait eu le temps d'être mûrie, aurait pu vraiment doter Paris d'œuvres définitives, caractérisant l'un des aspects de

notre architecture, le plus brillant peut-être, sinon le plus rationnel.

Mais ce n'est pas tout. Du pont des Invalides au pont de l'Alma se développent, en bordure des quais de la rive gauche, les pavillons (encore des palais) des puissances étrangères, aux silhouettes pittoresques, flèches, dômes, terrasses, combles aigus, tours, et quelques-uns de ces palais, construits en matériaux de choix, seront réédifiés dans les pays dont ils caractérisent l'architecture. Tel le pavillon royal de Grèce, avec son ossature de métal repoussé, ses murs en céramique, ses portiques à colonnes de marbre portant une charpente apparente, palais qui sera transporté à Athènes, au Zapeion. Tel aussi le pavillon de la Norvège, entièrement construit en bois et rappelant par des formes un peu massives les œuvres anciennes de l'art scandinave.

Les efforts dont nous avons été témoins depuis deux ans ont abouti à de véritables manifestations d'art. Nous chercherons à les dégager, ce qui n'est pas chose facile dans ce chaos de constructions, si étroitement serrées les unes contre les autres qu'à peine distingue-t-on à première vue les espaces libres pour la circulation des visiteurs.

*
* *

LE PONT ALEXANDRE III ET LES PALAIS DES CHAMPS-ÉLYSÉES



LA MARINE
Écusson
du pont Alexandre III.

Depuis la démolition de l'ancien portail du Palais de l'Industrie, on a pu juger de l'effet de la trouée entre les Champs-Élysées et l'Esplanade des Invalides. On a tout d'abord été surpris de trouver l'Esplanade encombrée par des bâtiments qui semblent se toucher à ce point que l'objet principal de la perspective, le dôme des Invalides, disparaît presque dans une orgie de flèches, de dômes et de vases.

MM. Cassien-Bernard et Cousin, chargés de la décoration du pont Alexandre III, ont eu la bonne pensée de nous montrer sur une jolie vue perspective le pont aboutissant à l'Esplanade telle qu'elle sera en 1901, lorsqu'elle aura été débarrassée des constructions provisoires. Mais que restera-t-il alors des pauvres arbres actuellement emprisonnés dans des baraques d'où ils émergent péniblement ? Que n'a-t-on, comme à

Robinson, étagé les baraques dans les arbres ! L'effet eût au moins été pittoresque.

Le pont métallique, œuvre de MM. Résal et Alby, semble devoir être loué sans réserve. Les arcs qui franchissent la Seine d'une seule volée sont élégants et hardis [1]. La forme de résistance, parfaitement accusée par l'augmentation de volume des claveaux et le tracé très simple des remplissages compris entre l'arc et le tablier, semble réaliser, sans qu'il soit besoin de décoration accessoire, cet accord entre la structure et la forme qui est une condition essentielle de l'art. Les pylônes de MM. Cassien-Bernard et Cousin, qui marquent les deux entrées du pont, sont assez fins pour ne pas masquer la vue des quais de la Seine, et l'on a pu dire assez justement qu'ils jalonnaient la grande avenue réunissant les deux rives.



LA FRANCE CONTEMPORAINE, PAR M. MICHEL
(Pont Alexandre III.)

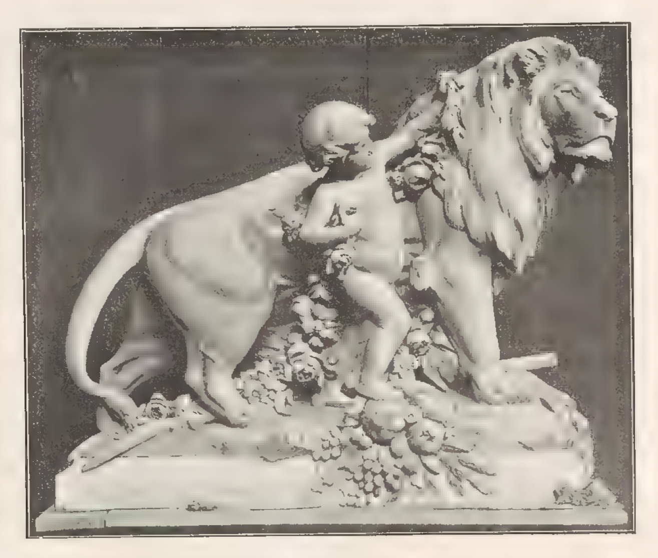
La décoration de ces pylônes, constituée par quatre colonnes placées aux angles d'une pile centrale et soutenant sur un robuste entablement des Renommées et des Pégases de bronze doré, n'est pas sans analogie avec celle des piliers qui, à Versailles, accusent le départ des grands escaliers de l'Orangerie, faisant face à la pièce d'eau des Suisses. Il semble même que les formes décoratives en usage au temps de Louis XIV aient inspiré les artistes chargés de décorer le nouveau pont. A une époque où le style moderne demeure encore indécis, on s'explique aisément ce retour de faveur vers un art pompeux et très favorable aux silhouettes majestueuses.

La trace apparente de l'art du XVIIe siècle se retrouve dans la décoration du Petit Palais de M. Girault et dans les bas-reliefs de la

1. Le tablier métallique repose sur quinze arcs parallèles, dont la corde est de 107m50 et la flèche de 6m28.

façade du Grand Palais édifiée par M. Thomas sur l'avenue d'Antin, qui sont évidemment inspirés des admirables bas-reliefs de la chapelle de Versailles.

Les figures symboliques de la France aux différentes époques, qui enrichissent les soubassements des pylônes, sont en général plus librement traitées, quoique, par l'attitude et la simplicité du geste, elles s'ac-



LION ET GÉNIE, PAR M. GARDET
(Pont Alexandre III.)

cordent avec les grandes lignes de l'architecture du pont Alexandre III.

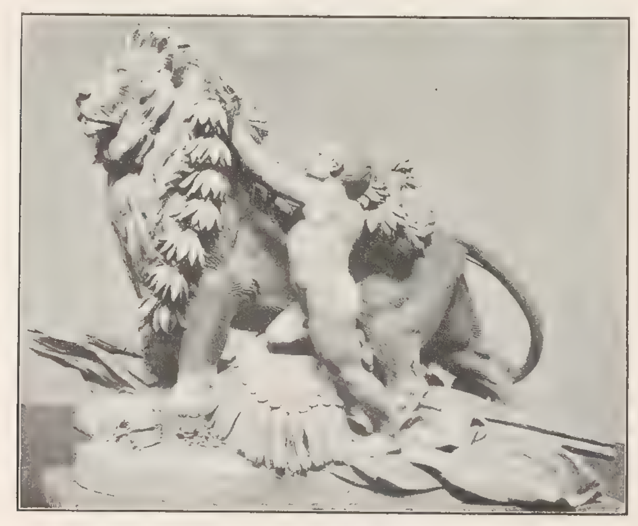
De part et d'autre des pylônes, sur des piédestaux isolés, sont des groupes de M. Dalou et de M. Gardet symbolisant la Paix : des enfants nus enchaînent dans des guirlandes de fleurs des lions qui foulent les attributs de la guerre. Quatre pyramides destinées à soutenir des lampadaires terminent le raccordement du pont avec les quais.

En vérité, les conditions d'équilibre, si elles sont bien exprimées, ont la plus grande part dans l'effet décoratif d'un pont métallique. J'oserai même dire que le pont Mirabeau [1], par sa forme caractéris-

1. Le pont Mirabeau est l'œuvre des mêmes ingénieurs.

tique d'arcs équilibrés sur les piles et n'exigeant pas de culées, semble suffire à la solution artistique, et les balustrades ornées du tablier n'ajoutent que peu de chose à son effet.

Les architectes chargés de la décoration du pont Alexandre III ont craint sans doute la rigidité des lignes de métal, et ils ont cherché à les assouplir en faisant disparaître l'ossature sous des fleurs, en ornant les



LION ET GÉNIE, PAR M. J. DALOU
(Pont Alexandre III.)

clefs d'écussons, l'un aux armes de la ville de Paris, l'autre aux armes de la Russie; les nymphes de la Seine et les nymphes de la Néva, figures décoratives exécutées en cuivre martelé sur les modèles du sculpteur Récipon, soutiennent ces écussons.

Aux extrémités du tablier, des groupes d'enfants entourant quatre grands candélabres complètent le décor; ces enfants, aux gestes mutins, sont d'une fantaisie charmante; le statuaire Gauquié en est l'auteur.

Les architectes ont eu la bonne fortune d'être parfaitement secondés par des statuaires cherchant à réaliser une œuvre d'ensemble, malgré les caractères très différents des figures, Renommées de MM. Frémiet, Steiner et Granet symbolisant les voix de la Paix et de la Gloire, figures

assises de MM. Alfred Lenoir, Michel, Coutan et Marqueste personnifiant sur la rive droite la France de Charlemagne et la France moderne, sur la rive gauche la France de la Renaissance et la France de Louis XIV. La figure de la France de Charlemagne, d'un sentiment très personnel, est particulièrement remarquable.



LE GÉNIE DE L'EAU, PAR M. MORICE
(Pont Alexandre III.)

On voit que la sculpture a eu une part très grande dans cet ensemble monumental, par lequel les architectes ont cherché à établir un lien entre le dôme de Mansart et les palais en bordure de l'avenue Nicolas II, dont l'architecture se recommande aussi de l'art empanaché de Louis XIV.

Les colonnades des palais des Champs-Élysées font bonne figure sur cette grande avenue. On sait que, par une conception tout administrative de l'art, le plus grand de ces palais a été exécuté en partie triple ou même quadruple. Cela présente bien quelques inconvé-

nients lorsqu'on arrive à la ligne mitoyenne séparant les lots des divers architectes : les constructions se raccordent plutôt mal que bien, et les planchers aussi. Vraiment le système n'est pas à préconiser, et il est à souhaiter qu'un essai de ce genre ne soit pas renouvelé. La conception d'une œuvre d'art et son exécution sont déjà choses assez difficiles par elles-mêmes pour qu'on évite de les compliquer en associant malgré eux des artistes de tempéraments différents. Multiplier les attelages tirant en



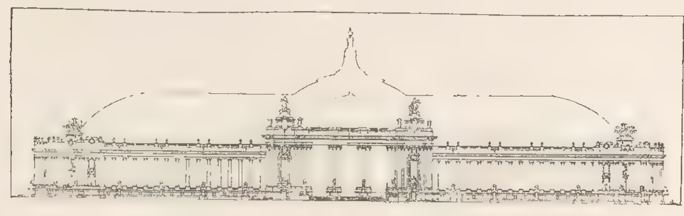
LA SOURCE, PAR M. MORICE
Pont Alexandre III.)

sens contraires n'est pas un moyen pour aller vite et sûrement. J'imagine que la multiplicité des avis n'a pas dû beaucoup aider l'architecte, M. Deglane, choisi après concours pour exécuter la partie du Grand Palais longeant la nouvelle avenue.

Si l'on compare les dessins d'exécution à ceux de son projet de concours, on constate qu'il ne reste pas grand'chose du plan primé, dans lequel MM. Deglane et Binet avaient imaginé une galerie vitrée perpendiculaire au hall, prolongeant la perspective des jardins depuis l'entrée du palais jusqu'à la salle de concerts.

Sans doute, la façade a été simplifiée par la substitution de colonnes

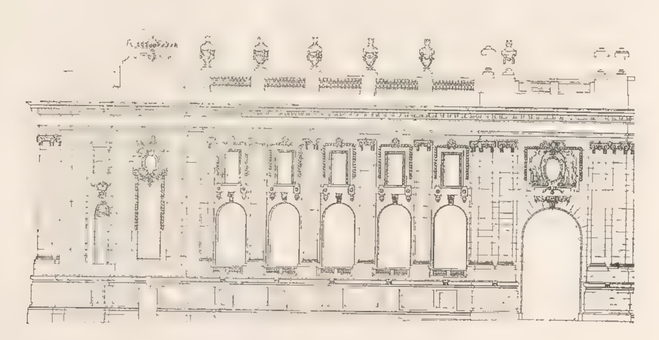
régulièrement espacées aux motifs alternés qui multipliaient peut-être les divisions de la façade; mais l'élargissement du motif central et l'adoption de trois grandes ouvertures séparées par de hautes colonnes



FAÇADE DU GRAND PALAIS DES BEAUX-ARTS
Dessin de M. Deglane.

accouplées a bien aussi l'inconvénient de créer dans la façade des divisions presque égales et de réduire le développement des portiques.

On pourra regretter encore, en considérant les décorations prévues sur les dessins des galeries, que le temps et peut-être aussi l'argent aient



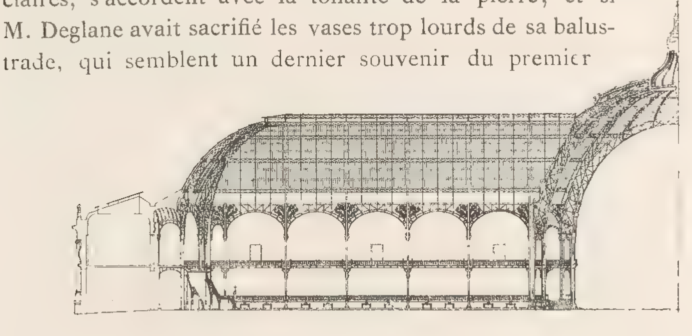
FAÇADE LATÉRALE DU GRAND PALAIS DES BEAUX-ARTS
D'après le dessin de M. Deglane.

manqué pour parfaire une œuvre dont l'exécution en deux années était à peu près impossible. Aussi serait-il peu équitable de ne pas apprécier à sa valeur l'effort qu'a dû faire l'architecte pour mettre son œuvre à peu près au point et donner à la foule l'impression d'un édifice achevé. D'intéressants détails, concernant la construction des escaliers du hall, montrent bien que l'artiste a fait tout ce qui dépendait de lui pour



FAÇADE DU GRAND PALAIS DES BEAUX-ARTS, PAR M. DEGLANE

réaliser l'œuvre entière. On lui reprochera peut-être de n'avoir pas suffisamment sacrifié à l'aspect extérieur le grand vitrage du hall, dont les formes ne s'accordent guère avec les lignes horizontales et verticales de la colonnade. La façade du moins a vraiment grand air ; les rapports de pleins et de vides contribuent à cet effet de grandeur, qui tient sans doute, pour une part, à l'emploi des ordonnances, mais qui tient plus encore à l'harmonie cherchée entre les différentes parties de l'œuvre. Les mosaïques de M. Fournier, de modelés simples et de colorations claires, s'accordent avec la tonalité de la pierre, et si M. Deglane avait sacrifié les vases trop lourds de sa balustrade, qui semblent un dernier souvenir du premier



COUPE DU GRAND PALAIS DES BEAUX-ARTS
D'après le dessin de M. Deglane.

projet, où le portique était formé de motifs alternés, tandis qu'actuellement la colonnade se poursuit sans interruption motivant des saillies, la façade du Grand Palais aurait donné tout l'effet décoratif qu'on en pouvait attendre.

D'ailleurs, si l'on pénètre dans le hall intérieur, il faut grandement féliciter M. Deglane d'avoir cherché, pour les supports du comble vitré et pour les arcs, des formes caractérisant l'emploi du métal ; tandis que l'achèvement des décorations du pont Alexandre III par l'addition de guirlandes, de cartouches et de balustres imitant en fonte les formes de pierre a diminué l'effet des arcs métalliques, dont les dimensions, calculées en vue de la stabilité, semblent amoindries : la peinture même du pont en ton gris, se raccordant avec le ton gris du granit des piles, contribue à dissimuler, sans profit pour l'art, les formes de résistance.

L'escalier intérieur du Grand Palais, œuvre de M. Louvet, mérite les mêmes éloges que le hall vitré et pour les mêmes motifs. Sauf au



LE PETIT PALAIS DES BEAUX-ARTS, PAR M. GIRAULT

départ, où la rampe s'ajuste imparfaitement sur un fût de colonne tronquée, l'ornementation du fer s'accorde bien avec l'agencement du limon portant les marches.

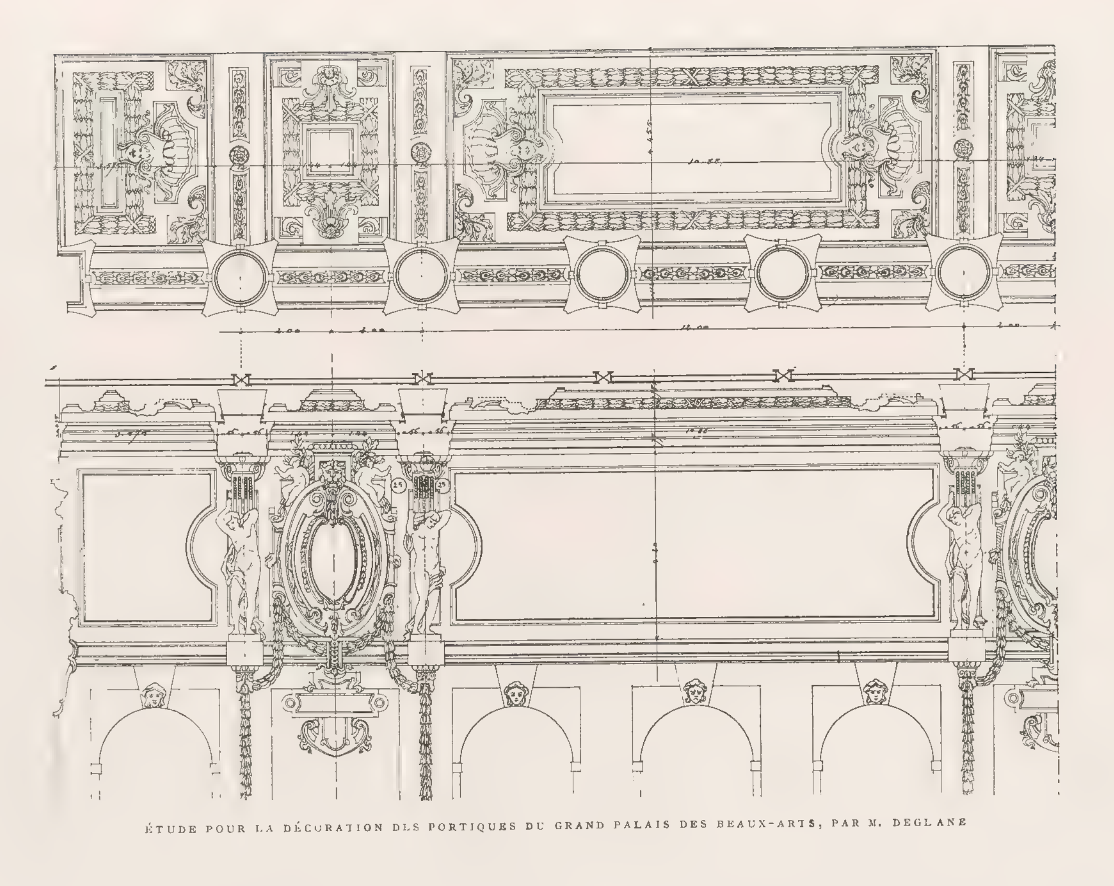
Le Petit Palais de M. Girault a réalisé dans l'exécution les promesses du projet primé. Aucune modification importante ne lui étant demandée, l'artiste a pu exécuter son œuvre telle qu'il l'avait conçue, en consacrant à l'étude des détails l'année qui, pour le Grand Palais, fut



CROQUIS PERSPECTIF D'UN ANGLE DU GRAND PALAIS DES BEAUX-ARTS
Première étude de M. Deglane.

employée au remaniement des dessins. C'est aussi une colonnade, mais d'allure plus modeste et d'ailleurs élégante, qui forme le décor principal de la façade, interrompue par un pavillon central que couronnent de fort beaux groupes mettant en relief le talent original et primesautier du statuaire Saint-Marceaux.

On se souvient de l'excellente adaptation du plan du Petit Palais au terrain, dont le milieu est occupé par une cour en demi-cercle communiquant par des galeries avec les salles qui se poursuivent sur le périmètre extérieur, raccordées aux angles de la façade principale par des pavillons rectangulaires, aux angles de la façade opposée par des pavillons circulaires.



ÉTUDE POUR LA DÉCORATION DES PORTIQUES DU GRAND PALAIS DES BEAUX-ARTS, PAR M. DEGLANE

Ce terrain en trapèze offrait bien quelques difficultés pour la silhouette des constructions; l'architecte a cherché à y parer en terminant par une sorte d'hémicycle ses pavillons rectangulaires de la façade, mais la forme des combles accuse la difficulté sans la résoudre.

Les soubassements des deux palais ont été traités de manière très différente et suivant le tempérament de chaque artiste. M. Girault a très largement ouvert ce soubassement, au point que les ouvertures font presque tort à celles du grand étage en les prolongeant. M. Deglane, au contraire, a fait son soubassement plein dans la hauteur des marches extérieures, et les rares ouvertures qui y sont ménagées ne laissent point deviner l'utilisation possible de ces dessous.

Quant à la décoration du Petit Palais, elle est peut-être moins originale et, sur quelques points, un peu sèche : certains détails, notamment celui du tympan du grand arc du pavillon central sur la cour intérieure, semblent être une réminiscence d'un motif connu. A l'entrée principale, la décoration est plus souple, plus riche, et les bas-reliefs encadrés dans l'archivolte, au-dessus de la porte, sont tout à fait dignes de fixer l'attention.

En résumé, malgré les défauts résultant de la division du travail aussi bien que des délais trop courts, on ne peut nier que la nouvelle avenue, les constructions qui la bordent et le pont, contribuent à l'embellissement de Paris.

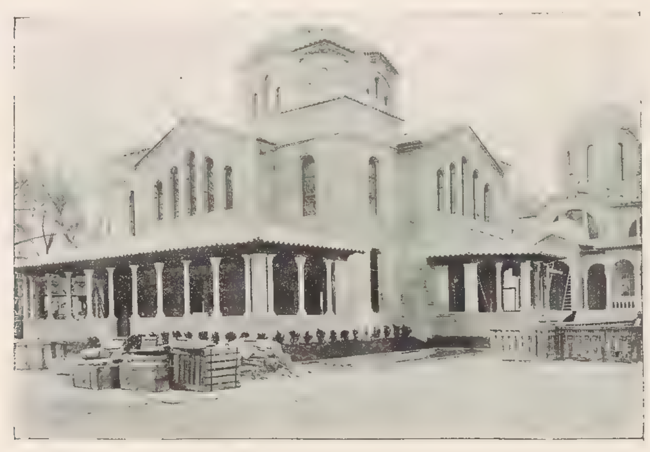
* * *

LES PAVILLONS ÉTRANGERS

Le succès de l'Exposition semble être, en dehors du pont et des deux palais, pour les pavillons des puissances étrangères pittoresquement échelonnés sur la rive gauche de la Seine. Aussi le cortège officiel, au jour de l'inauguration, avait-il comme parcours la Seine, du pont d'Iéna au pont Alexandre, et les invités qui avaient pris place sur les bateaux pavoisés semblaient émerveillés de ces constructions caractérisant pour la plupart l'architecture de chaque peuple.

Parmi ces pavillons, ceux de la Grèce, de la Suède, de la Norvège, sont construits en matériaux durables, et les formes, s'accordant avec ces matériaux, accusent très nettement des méthodes de construction

diverses, résultant de la variété des mœurs et de la différence des climats. Pour d'autres, tels que le pavillon de la Belgique, on a reproduit par le moulage une œuvre ancienne, l'hôtel de ville d'Audenarde, type d'architecture flamande marquant la transition du XVe au XVIe siècle, et ayant peut-être le défaut de ne point nous renseigner sur les œuvres de l'architecture contemporaine en Belgique. Certains pavillons, ceux de la Perse, du Danemark, sont construits pour une part en matériaux définitifs, carreaux de terre émaillée ou bois, et pour l'autre part en



LE PAVILLON DE LA GRÈCE, PAR M. L. MAGNE

plâtre, la disposition générale étant inspirée des types d'architecture les plus usités dans ces deux pays. La plupart des pavillons ont été édifiés en staff, comme des ouvrages destinés à disparaître, mais exprimant par mille détails les nuances de style de chaque pays.

Je serais mal venu à parler moi-même du pavillon de la Grèce, mais j'ai plaisir à écouter M. Anatole France, ou plutôt M. Bergeret, qui l'a visité et apprécié :

« Ce qu'il faut louer en cet ouvrage, dit-il, c'est que la matière en » est précieuse ou tout au moins sincère. Qualité rare en une construc- » tion foraine. Aussi voyez comme la couleur en est fine et brillante, » comme les bleus et les roses de ses faïences sont doux, et admirez que » sous ce porche le marbre des colonnes blanches a des veines d'agate....

» Il n'y manque qu'une enceinte de lauriers, des colombes sur les tuiles » de ses coupoles, et le soleil de l'Attique. »

Un ami de M. Bergeret est du même avis :

« Avez-vous vu, dit-il, sur la route poudreuse d'Athènes, dans les » gris oliviers, les murs roses du monastère de Daphné ? Je songe à » Daphné devant ce joli édifice, construit d'une façon très originale sur » le thème de l'art byzantin.

» ..... Les arcs et les coupoles portent sur une ossature de fer » repoussé, et l'architecte a réalisé ainsi, sans s'écarter de la tradition, » une œuvre moderne par une appropriation nouvelle des maté- » riaux[1]. »

Qu'il eût été facile, en somme, de réaliser en matériaux durables ces monuments de styles variés, dont le plâtre ne fournit qu'une représentation imparfaite, sans économie appréciable !

Le coquet pavillon de la Norvège donne bien la note originale de l'architecture scandinave. Ceux qui ont visité en juillet les fjords de Scandinavie ont gardé le souvenir de ces côtes aux tons rosés, que baigne une mer d'un bleu intense, dont la coloration est voisine de celle des mers de Grèce. Faut-il chercher dans l'atavisme une explication du goût des peuples du Nord pour l'architecture polychrome ? On serait tenté d'admettre l'influence orientale dans les formes de l'art scandinave, lorsqu'on étudie les ouvrages de bois conservés dans les musées de Copenhague et de Christiania, dont les thèmes décoratifs sont les entrelacs chers à l'Orient. Quoi qu'il en soit, le pavillon de la Norvège, avec sa galerie de bois ouverte sur la Seine, avec ses charpentes apparentes peintes de deux tons, brun rouge et vert olive, caractérise bien l'art de ce pays. Les enlacements de méandres et d'animaux, découpés à jour dans les tympans des arcs de la galerie, donnent, par l'alternance des tons, de charmantes oppositions, et le décor du bois, traité en gravure ou avec de faibles reliefs, est parfaitement approprié à la matière.

C'est aussi le bois qui forme l'ossature du pavillon de la Suède, se dressant au bord de la Seine comme l'avant d'un grand navire ayant pont et plateforme supérieure, celle-ci soutenue par quatre grands mâts, que relient des écharpes ajourées, et qu'une passerelle met en communication avec un dôme central construit en charpente. Deux tourelles,

1. *Figaro* du 11 avril 1900.

portant horloges, ajoutent à l'effet pittoresque de cette construction, que des bardeaux en forme d'écaille recouvrent tout entière.

Le pavillon de la Finlande et celui du Danemark, construits en seconde ligne et n'ayant vue que sur le quai d'Orsay, tirent aussi leur principal effet des combinaisons de charpente. Le pavillon danois est



LE PAVILLON DE LA NORVÈGE, PAR M. SINDING-LARSEN

en pans de bois avec remplissages de staft, celui de la Finlande n'a de bois apparents que ceux de la flèche; ce qui le caractérise, c'est l'interprétation, pour le décor, des animaux indigènes, ours, loutres, rennes, ou des produits de la chasse et de la pêche dont vivent les habitants.

La terre émaillée enrichit les façades du pavillon de la Perse, précédé d'un grand porche ouvert dont la paroi est ornée de panneaux de grès chatoyants, reproduisant la célèbre frise des archers de Suse. La polychromie est assez douce; les tons bleus y dominent, mais n'ont

pas toute la finesse de coloration des anciens carreaux persans. Si j'en parle à cette place, c'est que je trouve là encore une œuvre bien caractérisée, témoignant d'un effort de création, tandis que des ouvrages plus importants ne sont le plus souvent que des répétitions d'œuvres anciennes et n'ont pas le même intérêt.

Les palais sont tous construits en retrait des balustrades, laissant libre au niveau des berges, comme au niveau de la terrasse, une avenue



LE PAVILLON DE LA PERSE, PAR MM. MÉRIAT ET VAUDREMER

ininterrompue où le public s'est pressé dès le premier jour de l'inauguration. Sur les façades de quelques pavillons s'élèvent des tours dont l'étage inférieur est évidé pour former autant de portes triomphales sur cette avenue des Nations. Ce sont, en partant du pont des Invalides, les portes de la Turquie, des États-Unis d'Amérique, de la Hongrie, de l'Espagne, de la principauté de Monaco et de la Suède.

La tour de l'Allemagne ne dépasse pas l'alignement des façades. Elle est à l'angle d'un bâtiment rectangulaire, présentant sur trois faces des pignons élancés, évidés de grandes baies que garnissent des verrières. Ces pignons sont enrichis de peintures ayant l'aspect de fresques, décorations symboliques évoquant les légendes allemandes; l'aigle impériale

forme le principal motif de décoration des frises de feuillages. Sur les pignons, des balcons font communiquer des loges saillantes, couvertes en appentis et décorées de peintures et de sculptures. Il y a là une



LE PAVILLON DE L'ALLEMAGNE
PAR M. RADKE

LE PAVILLON DE L'ESPAGNE
PAR MM. URIOSTE Y VELADA ET MARCEL

recherche d'effets pittoresques qui s'accuse dans tous les détails, et particulièrement dans le décòr très libre des rinceaux et figures qui se développe depuis la base jusqu'au faîte. Sans doute, on y trouve quelques réminiscences des maisons anciennes de Nuremberg ou d'Innsbruck, mais l'œuvre est bien d'ensemble et révèle les efforts faits en Allemagne pour introduire et développer l'art dans les divers corps de métiers.

A cet égard, je préfère le pavillon de l'Allemagne aux pavillons

plus élégants et plus luxueux de l'Italie, de la Belgique et de l'Espagne. Le pavillon italien, avec ses coupoles dorées rappelant les coupoles de Saint-Marc de Venise ou de Saint-Antoine de Padoue, avec ses pignons évidés de baies à colonnettes et arcades trilobées inspirées de la célèbre porte *della Carta* du Palais des Doges, occupe et retient les regards par



LE PAVILLON DE L'ITALIE, PAR MM. SALVADORI ET PESCE

la richesse apparente de sa décoration de plâtre moulé, simulant, par des artifices de peinture, des marbres précieux. Je crois vraiment que le staff s'accommoderait mieux de la couleur blanche du plâtre que de ces peintures qui ne trompent personne et qui laissent aux visiteurs l'impression désagréable de matériaux truqués.

Le pavillon de la Serbie, situé à l'extrémité opposée de la rue des Nations, dont la silhouette est élégante, était, avant la peinture de briques et d'émaux, tout à fait séduisant dans sa primitive et virginale blancheur. Je sais gré, pour ma part, au pavillon de la Bosnie et de l'Herzégovine, aussi bien qu'au pavillon de la Turquie, d'avoir jus-

qu'ici dédaigné tout décor factice, et de n'avoir d'interruption dans les murs blancs que les saillies brunes des moucharabiehs en bois.

Il semble que le caractère et les goûts de chaque peuple se reflètent dans son architecture. Les lignes tourmentées du pavillon de la Hongrie, sa façade à échauguettes saillantes sur un passage couvert que soutiennent des machicoulis, ses grandes fenêtres à verrières, sa cour intérieure ayant l'aspect d'un cloître, tout, jusqu'à la couleur sombre



LE PAVILLON DE LA SERBIE, PAR M. A. BAUDRY

de ses murs, semble révéler l'état d'âme d'un peuple encore inféodé aux traditions du moyen âge.

Le pavillon anglais paraît être la demeure confortable, le cottage de quelque bon bourgeois de Londres, très peu préoccupé du qu'en dira-t-on, peignant sa façade d'abord en jaune, puis en gris, et convaincu certainement que la seule forme d'art acceptable est celle qui lui convient.

Certes, il y a matière à réflexions si l'on compare ce modeste pavillon, représentant le plus puissant empire, au palais somptueux de la principauté de Monaco. Celui-ci, dont l'entrée principale est sur la façade latérale, vis-à-vis du pavillon de l'Espagne, se présente de ce côté comme un palais à l'italienne, inspiré des jolies villas construites par Charles Garnier à Bordighera. Tout le premier étage forme une

loggia à arcades portées sur colonnes et décorées d'ornements peints; deux pavillons carrés, couronnés chacun par un comble saillant porté sur des piliers, flanquent cette loggia. Cette disposition est motivée par l'érection, sur la façade en bordure de la Seine, d'une énorme tour, coupée à la hauteur du premier étage du pavillon, par une colonnade qui contraste avec les parements bruts de la tour.

L'Espagne a fait, comme l'Italie, des emprunts à ses édifices anciens,



LE PAVILLON DE L'ESPAGNE, PAR MM. URIOSTE Y VELADA ET MARCEL

à l'Alcazar de Tolède notamment, pour en tirer les motifs de décoration de son palais, arabesques tourmentées de ses pilastres, feuilles ou consoles exubérantes de ses chapiteaux. Son patio intérieur à deux étages de galeries est une assez bonne copie d'un type connu.

Il faut citer encore de jolis détails de sculpture dans la façade du pavillon de la Roumanie, œuvre très étudiée par M. Formigé, et une belle grille fermant le pavillon de l'Autriche, spécimen un peu lourd d'architecture française germanisée, mais présentant à l'intérieur un escalier largement conçu et d'un bel effet.

Il est vraiment à regretter que ces jolis palais ne soient pas édifiés à perpétuelle demeure pour l'embellissement de nos quais.

*
* *

LA PORTE MONUMENTALE
ET LES PAVILLONS SUR LA RIVE DROITE DE LA SEINE

Peut-être aurais-je dû commencer l'étude de l'architecture à



LA PORTE MONUMENTALE DE L'EXPOSITION, PAR M. BINET

l'Exposition par la porte monumentale qui marque, sur la place de la Concorde, l'entrée de l'enceinte. Mon excuse est dans la situation même de cette porte qui, en vérité, ne mène à rien.

L'entrée principale de l'Exposition est naturellement au départ de la grande avenue bordée par les deux palais des Beaux-Arts, et qui, traversant la Seine sur un pont triomphal, aboutit à l'Esplanade des Invalides où sont groupés les travaux artistiques des différents métiers. Il semble que le plan général de l'Exposition aurait dû, par le groupement même des divers palais et la situation des avenues, ne

point donner l'illusion d'une entrée très fréquentée à l'emplacement choisi pour la porte monumentale.

C'est un défaut originel qui a pesé sur la composition de M. Binet. L'érection d'une coupole sur un plan triangulaire déterminé par l'arcade principale faisant face à la place et par les deux arcs latéraux sous lesquels sont pris les guichets aggravait ce défaut par la lourdeur même de cette coupole pleine, qui paraît déformée en perspective sur les supports évidés, tantôt surplombant ces supports, tantôt débordée par eux, suivant le point de vue.



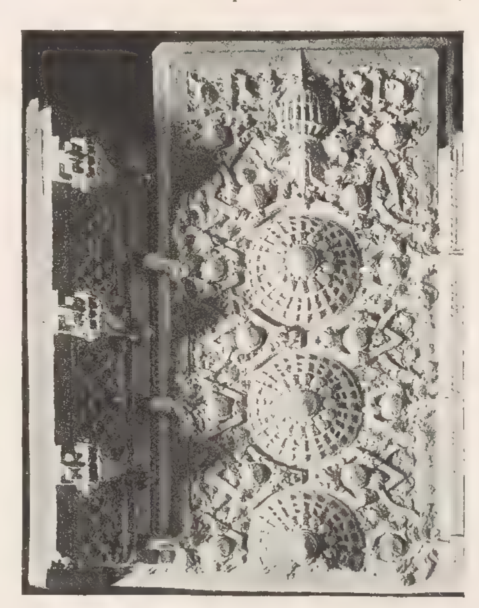
PIED D'UN MAT
DE LA PORTE MONUMENTALE

Ce n'est donc pas sur l'effet d'ensemble qu'il faut juger l'œuvre de M. Binet : on serait entraîné à l'apprécier injustement, et je ne saurais assez engager les visiteurs à s'isoler en quelque sorte dans l'étude des détails. Ils comprendront alors que l'œuvre est d'un artiste ayant les qualités d'initiative et d'invention qui font généralement défaut aux ouvrages de plâtre ou de staff, monnaie courante des palais à l'Exposition.

Prenez à part la base de bronze des mâts qui précèdent la façade : voyez avec quelle ingéniosité l'artiste a ménagé le passage par une transition octogonale de la partie quadrangulaire au fût circulaire, avec quel souci de la coloration il a tracé ses profils et ses ornements. Voyez encore le décor du soubassement, avec sa bande d'animaux passants, exécutée en grès par M. Bigot sur les modèles du sculpteur Paul Jouve, et cette frise du Travail où le statuaire Guillot a symbolisé des ouvriers de tous métiers concourant à l'œuvre de l'Exposition universelle. Voyez aussi la décoration de rosaces et de cabochons émaillant les deux pylônes qui flanquent l'entrée, et la voussure de l'arc principal, où des rosaces saillantes sont comme

piquées dans un décor en relief d'allure orientale. Partout vous reconnaîtrez la personnalité de l'artiste et vous lui rendrez justice, tout en constatant le défaut de composition qui motive les critiques, à condition que ces critiques s'appliquent à l'ensemble, mais non aux détails.

Vraiment, lorsque je compare la décoration originale de cette porte au décor banal des palais en staff édifiés sur l'Esplanade des Invalides, je trouve qu'on a été généralement trop sévère dans les appréciations portées sur l'œuvre de M. Binet, dont je reconnais les défauts énormes, mais dont je ne puis méconnaître les grands mérites.



DÉTAIL DE L'ARC DE LA PORTE MONUMENTALE

Il y a vraiment des idées charmantes dans ces revêtements de verres irisés qui forment les fonds des sculptures, dans l'arrangement des cabochons, les uns brillant de leur éclat propre, les autres constituant les ampoules de lampes électriques qui deviennent le soir autant de saphirs étincelants. Les scintillements du verre apparaissent jusque dans les demi-coupoles des niches latérales, où sont placées deux grandes figures incompréhensibles, qui n'ajoutent rien, tant s'en faut, à l'effet d'ensemble.

En vérité, c'est grand dommage qu'on ait voulu faire de cette porte une sorte de salle abritée par une coupole, qui n'abrite rien puisque les supports sont ajourés et que les visiteurs, exposés sous la coupole à tous les vents, n'ont nul désir d'y séjourner. En réduisant la porte à un arc triomphal garni des pimpants guichets de bois chargés d'écussons, l'artiste eût fait une œuvre exquise dans les détails et qui eût échappé aux reproches mérités que lui vaut sa composition.

Moins favorisée que la rive gauche, la rive droite de la Seine ne présente pas la suite de constructions pittoresques qui a fait de la rue ou plutôt du quai des Nations l'un des principaux attraits de l'Exposition. Les grandes constructions qui s'élèvent, l'une près du pont des Invalides pour abriter les collections de la Ville de Paris, l'autre près du pont de l'Alma pour recevoir les congrès, ne retiennent pas le spectateur par la décoration originale de leurs façades. Il n'y a d'ailleurs

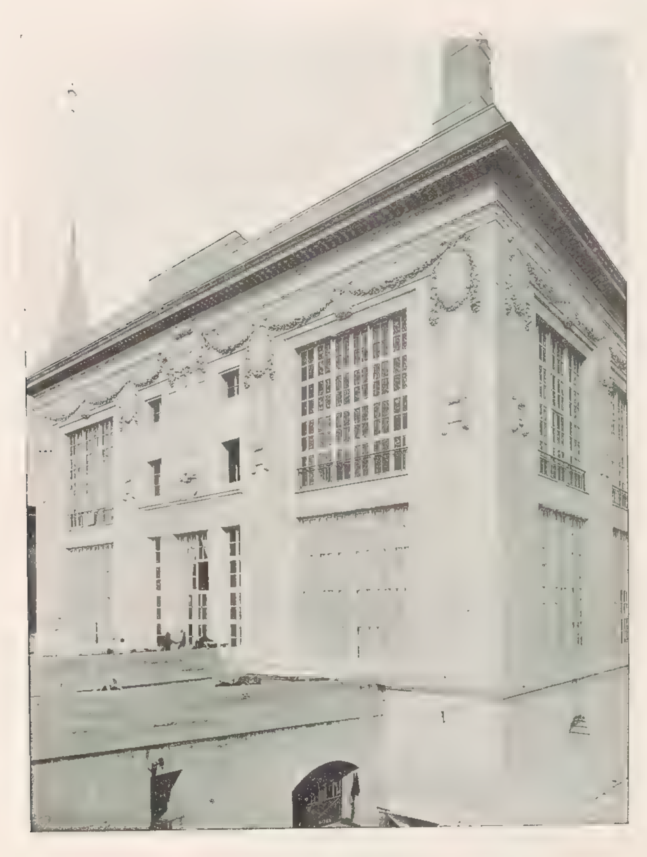


LE PAVILLON DE LA VILLE DE PARIS, PAR M. GRAVIGNY

aucune corrélation entre l'aspect extérieur du pavillon de la Ville, avec ses combles simulant des divisions qui n'existent pas, et la disposition intérieure de la grande salle flanquée de tribunes où la Ville de Paris présente, sous une forme attrayante, les travaux artistiques exécutés pour son embellissement, et aussi les travaux très intéressants des écoles professionnelles qu'elle entretient. Les galeries du premier étage formant tribunes sont suffisamment spacieuses, et la charpente apparente qui constitue la principale décoration de la salle n'est pas exempte de grâce.

A voir extérieurement le Palais des Congrès, avec ses trois travées de triples fenêtres, séparées par des pylônes ornés de figures, on s'attend

à y trouver intérieurement des salles immenses, et l'on est tout surpris de ne trouver que de petites salles, subdivisant l'espace couvert, et

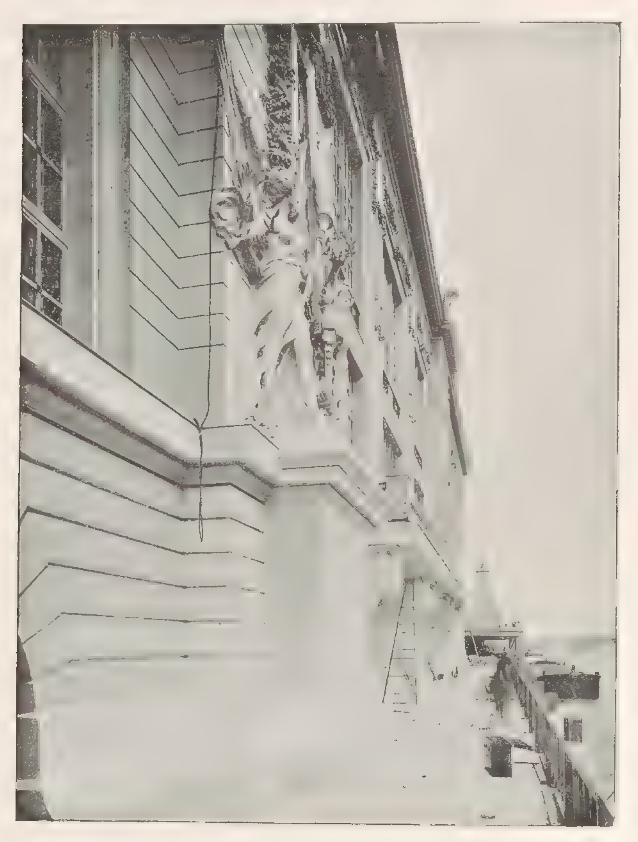


LE PAVILLON DES CONGRÈS (FRAGMENT), PAR M. MEWÈS

attribuées aux sociétés « de prévoyance » ou « d'assistance » des différents pays. C'est au premier étage que sont les salles de conférences. Le palais, en partie construit sur pilotis, repose sur un étage de soubassement dont les arcades sont en plâtre, comme, d'ailleurs, toute la façade. En comparaison des ornements de staff qui pullulent dans les construc-

tions voisines, la décoration du Palais des Congrès est plaisante par sa sobriété.

Entre le Palais des Congrès et le pavillon de la Ville de Paris,

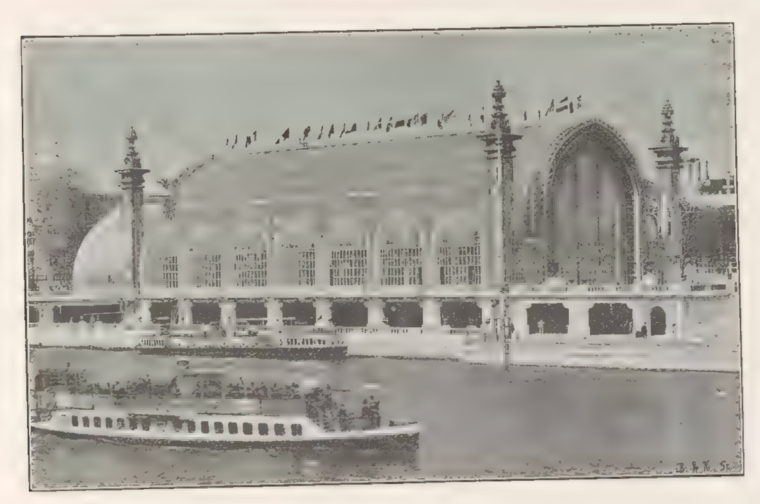


LE PAVILLON DES CONGRÈS (FRAGMENT), PAR M. MEWES

M. Gautier a érigé des serres élégantes dont les fers apparents comportent une décoration d'applique, formée par des treillages. La disposition de chacune des deux serres est, proportions gardées, celle de la Galerie des Machines de l'Exposition de 1889; une galerie centrale est flanquée, de part et d'autre, de bas-côtés dont les voûtes transversales,

occupant l'intervalle entre les grandes fermes, forment une ossature métallique très résistante et d'aspect décoratif.

Avant de passer en revue les constructions du Trocadéro et du Champ-de-Mars, je ne voudrais pas quitter le Cours-la-Reine sans parler de la partie du Grand Palais qui formait le lot de M. Thomas, comprenant les bâtiments en aile sur les Champs-Élysées et le Cours-la-Reine, et la façade du palais sur l'avenue d'Antin; celle-ci donne accès à une



LE PALAIS DE L'HORTICULTURE, PAR M. GAUTIER

grande salle en rotonde, ayant la hauteur de deux étages et motivant ainsi une disposition de tribunes d'un bel effet, qui communiquent avec les salons de peinture.

C'est la partie du palais où sont le plus apparentes les réminiscences de Versailles. La rotonde, avec ses trophées rappelant un peu ceux de la galerie des Glaces ou des salons de la Paix et de la Guerre, est actuellement une annexe du musée de sculpture, mais il semble qu'elle pourrait être aisément transformée en une salle de concert, si la sculpture occupait tout le hall vitré que les peintres ont envahi, le rétrécissant par des cabinets de bois dont la décoration en treillage est tout à fait disparate.

J'ai déjà signalé les bas-reliefs qui occupent les parties pleines de la façade, entre les colonnes. Sous ces colonnades, purement décoratives, se développe une grande frise, exécutée à la manufacture de Sèvres sur les dessins de M. Joseph Blanc et d'après les modèles exécutés par les élèves de M. Ernest Barrias. Les tons en sont harmonieux et suffisamment clairs pour ne pas risquer de former des taches trouant la muraille. C'est un essai qui fait honneur à la manufacture de Sèvres, dont les derniers travaux accusent d'ailleurs un réel progrès.

En longeant la rive droite au delà du pont de l'Alma, on pénètre dans le Vieux Paris, en face duquel se développe, sur la rive gauche, le pavillon des Armées de terre et de mer. Une élégante passerelle arquée fait de nouveau communiquer les deux rives dans l'intervalle entre le pont de l'Alma et le pont d'Iéna. Là encore, on peut constater qu'un ouvrage de construction métallique bien étudié, au point de vue des résistances et des formes qui leur sont appropriées, a tous les caractères d'une œuvre d'art, et qu'on ne décore pas le fer en le couvrant de faux rochers en carton et de fausses rames en bois.

Pour ne pas interrompre les communications entre les différentes parties de l'Exposition sur la même rive, on a établi des passerelles en bois. L'une de ces passerelles, édifiée sur la rive gauche, entre les pavillons des puissances étrangères et le pavillon des Armées de terre et de mer, est décorée avec goût.

Je n'ai pas grand'chose à dire du Vieux Paris, qui n'a d'autre mérite que celui d'un décor et qui, par la nature même de sa construction, ne peut être autre chose. Le Vieux Paris, pour moi, c'est le Louvre et Notre-Dame, c'est Saint-Julien le Pauvre et la Sainte-Chapelle, ce sont les anciennes maisons du quartier du Marais, et j'estime que parmi les visiteurs de l'Exposition plusieurs seront de mon avis. Je sais bien qu'il faut amuser les foules : aussi ne peut-on apprécier qu'avec bienveillance ces essais de restitution dans lesquels l'art n'a forcément qu'un rôle secondaire.

* * *

LES PAVILLONS DU CHAMP-DE-MARS ET DU TROCADÉRO

En suivant la rive gauche de la Seine, on rencontre, en amont du pont d'Iéna, le pavillon de la Marine de commerce, en aval le pavillon

des Forêts. Si, extérieurement, la construction ne s'accuse que par les formes indécises d'un revêtement de plâtre, la charpente intérieure, qui porte une tribune continue à hauteur du quai, autour d'un hall central montant de fond, depuis la berge de la Seine, réalise une disposition très décorative et très favorable à l'exposition d'ouvrages de grande dimension, sans que nulle part la vue soit arrêtée.

Le pont d'Iéna met en communication les pavillons des industries diverses, groupés au Champ-de-Mars autour d'un jardin central, et les pavillons des Colonies, étagés sur les pentes du Trocadéro. Comme en 1889, le soubassement de la tour de trois cents mètres forme le gigantesque portail des jardins du Champ-de-Mars, fermés au fond par un Château d'eau, œuvre de M. Raulin. Ce Château d'eau est certainement, réserve faite pour l'emploi du plâtre, le meilleur morceau d'architecture décorative exécuté dans cette partie de l'Exposition. L'artiste, élevant, par gradation savante, le bassin et les vasques de son Château d'eau, développant, pour le meilleur effet des projections lumineuses, les gerbes d'eau au-dessus des dalles de verre qui émaillent le fond des bassins, adoucissant par des rampes en pente douce la silhouette extérieure du soubassement, a créé de puissantes oppositions entre ces bassins étendus en longueur et la grande niche verticale couverte en coupole, d'où l'eau tombe en cascade jusqu'aux vasques de la terrasse.

Il a su montrer que l'emploi du plâtre ou du staff n'est pas inconciliable avec la loi des contrastes qui s'impose à toute création artistique. Il a su rendre sensible la grandeur de sa coupole, en la divisant par des fuseaux d'ornements ajourés, en distribuant les formes souples de la sculpture à l'entrée d'une grotte d'où l'eau s'échappe en bouillonnant. Enfin, pour donner à l'arc principal toute sa valeur, il a laissé presque nus les pieds-droits qui la supportent et a traité simplement les portiques latéraux qui flanquent le Château d'eau et le relient aux galeries de l'Exposition.

Il ne semble pas que le pignon, ajouré comme une dentelle, qui s'élève en arrière, marquant l'emplacement de la salle de l'Électricité qui précède la Salle des fêtes, soit utile à l'effet du Château d'eau. On a grand'peine, d'ailleurs, à retrouver la fameuse Galerie de trente mètres, tant appréciée en 1889, dans le dédale des constructions de toutes sortes qui l'encombrent. La Salle des fêtes de M. Raulin, si habilement décorée qu'elle soit, n'est qu'un immense cartonnage, dont la stabilité, dépen-

dant de l'ossature même de la grande galerie, n'est pas suffisamment sensible, et dont les communications avec les galeries latérales semblent bien étranglées. Signalons cependant une trouvaille : celle du grand escalier droit faisant face à la tribune officielle, et dont l'effet, au jour de l'inauguration, était vraiment saisissant.

Dans la disposition générale du Champ-de-Mars, on ne paraît pas s'être préoccupé, contrairement à ce qui avait été fait en 1889, d'établir, autrement que par le plan, un groupement symétrique des galeries. Ces galeries ont été distribuées à différents architectes, et chacun d'eux a traité sa façade à sa guise.

M. Hermant, chargé des bâtiments affectés au Génie civil et aux Moyens de transport, a fait un emploi un peu timide peut-être du fer apparent, portant, sur des colonnettes de fonte reliées par des poutrelles en tôle ajourée, les balcons en fer qui divisent les arcades de sa galerie extérieure. Les piliers de ces arcades sont ornés par des figures de haut-relief symbolisant les ouvriers des différents métiers, et la sculpture y semble bien un peu à l'étroit. Une jolie frise de figures en relief sur fond verdâtre forme le couronnement du bâtiment; elle est abritée sous une corniche saillante, que soutiennent des modillons ornés. Il y a dans ce pavillon du Génie civil une étude harmonieuse des détails qu'on aimerait à rencontrer plus souvent dans les constructions provisoires de l'Exposition.

Le pavillon des Tissus, qui lui fait face, est aussi d'assez bonne tournure, bien que certains détails, notamment ceux des dômes, accusent des défauts d'échelle déjà signalés dans les pavillons de l'Esplanade des Invalides. Il semble qu'à force de chercher la grandeur on en ait été parfois embarrassé. Certains motifs de décoration peinte semblent perdus dans de grandes surfaces inoccupées, tant il est vrai que la grandeur réelle peut ne pas être apparente, si l'échelle des proportions relatives n'est pas observée.

Je n'ai que peu de choses à dire des constructions groupées de part et d'autre de la Tour Eiffel : Palais du Costume, Club Alpin, Palais de la Femme, Palais de l'Optique, etc. Cependant, les constructions de bois qui entourent le panorama du Tour du Monde, et notamment la tour japonaise, sont des œuvres d'art dignes d'êtres signalées.

Les pavillons des colonies sont plus intéressants par les objets qu'ils renferment que par leur architecture, qui, s'il s'agit du Soudan ou du

Dahomey, n'est peut-être pas très caractérisée. Nous avions eu la rue du Caire en 1889 ; nous avons des rues tunisiennes et algériennes qui sollicitent les visiteurs par des attractions de même genre.

Je ne connais pas assez l'architecture de l'Indo-Chine et du Cambodge pour garantir l'exactitude des restitutions qui nous sont présentées, mais le décor des portiques et des salles est fort brillant et s'harmonise bien avec les œuvres d'une civilisation qu'il est intéressant de connaître et qui confine à celle de l'Inde. Le temple souterrain est d'une beauté majestueuse et puissante qui surprend.

Les pavillons des colonies anglaises n'ont, extérieurement, rien qui retienne l'attention. Au contraire, les deux pavillons des Indes néerlandaises, avec leur décor polychrome de bois, avec leurs pignons ornés de métal ajouré et appuyant des combles aigus, sont d'aspect très original et séduisant. Entre les deux s'élève une gracieuse reproduction par le moulage du temple de Chaudri-Sari, à Java, œuvre exquise aux proportions délicates et bien choisie pour nous initier à une époque d'art à peine connue. Les murs, intérieurement, reproduisent l'ornementation des temples de Bouroudoudour, de Prembanam et de Chaudri-Seivoie.

Le pavillon de l'Asie russe n'a pas été présenté avec moins de talent; l'inclinaison du terrain a été utilisée avec une réelle habileté, et les salles où sont exposées les fourrures et les étoffes sont parfaitement agencées.

Il est assurément impossible, dans une revue aussi rapide, de donner autre chose qu'un aperçu des constructions qui, bordant la Seine de la place de la Concorde jusqu'au delà du Trocadéro, ont fait, pour les Parisiens, aussi émerveillés que les étrangers, un nouveau Paris. D'ailleurs, une Exposition est plus intéressante par les objets exposés que par les bâtiments qui contiennent ces objets. A cet égard, on peut être assuré que, dans toutes les branches de l'industrie humaine, l'Exposition de 1900 est la manifestation éclatante d'un réveil artistique qu'on pouvait à peine espérer il y a vingt ans.

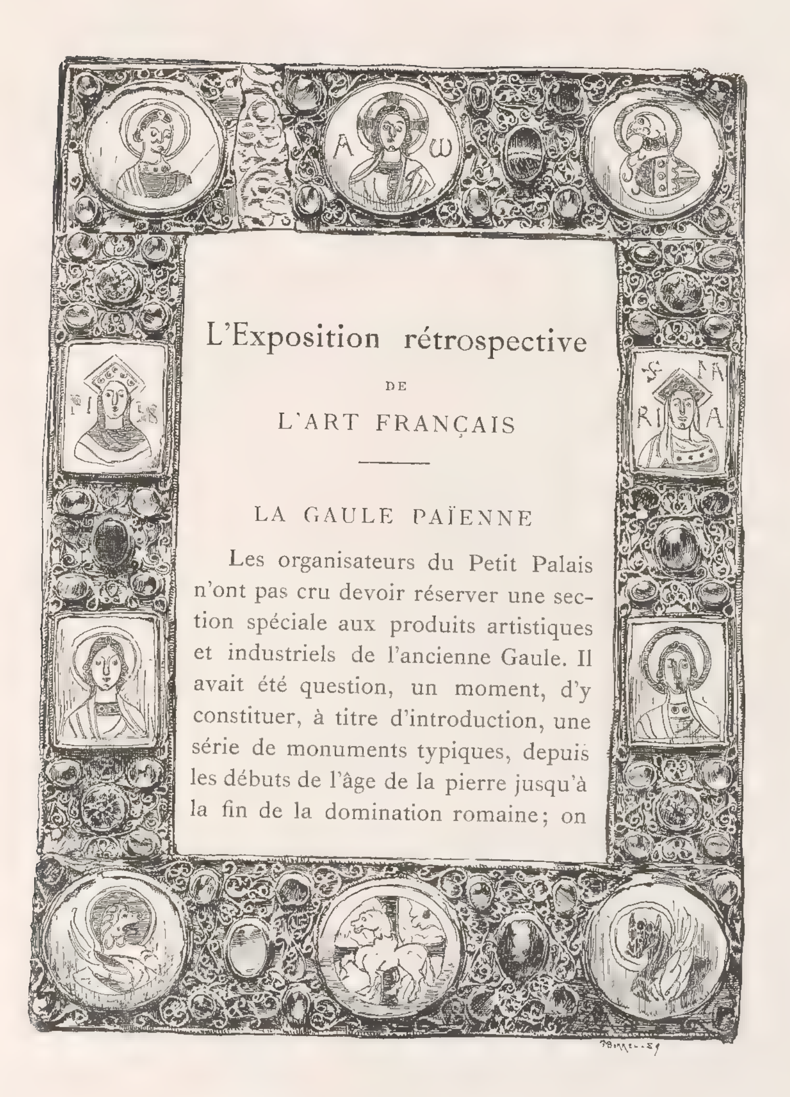
Parcourez toutes les classes réunies à l'Esplanade des Invalides : qu'il s'agisse de la joaillerie, de l'orfèvrerie, de l'horlogerie, des papiers peints, du bronze, des vitraux, de la tapisserie, du mobilier, de la céramique, partout vous constaterez des progrès inouïs, aussi bien dans les œuvres de l'industrie privée que dans les travaux de nos manu-

factures nationales, décriées hier encore, de Sèvres et des Gobelins.

Or, qu'est donc, s'il vous plaît, cette renaissance de l'art dans les divers métiers, sinon la renaissance de l'architecture, qui les comprend tous, reprenant peu à peu sa place dans la société moderne, faisant enfin œuvre de vie, renouvelant les formes pour chaque matière et se préparant ainsi à dépouiller le vieux moule archéologique qui a si longtemps immobilisé notre art et dont la néfaste influence est encore apparente dans le décor des constructions provisoires à l'Exposition ? Ce réveil du sentiment artistique dans les divers métiers est assurément de bon augure et contribuera, j'en suis convaincu, à l'évolution prochaine de l'architecture française.

LUCIEN MAGNE





L'Exposition rétrospective
DE
L'ART FRANÇAIS

LA GAULE PAÏENNE

Les organisateurs du Petit Palais n'ont pas cru devoir réserver une section spéciale aux produits artistiques et industriels de l'ancienne Gaule. Il avait été question, un moment, d'y constituer, à titre d'introduction, une série de monuments typiques, depuis les débuts de l'âge de la pierre jusqu'à la fin de la domination romaine; on

abandonna ce projet quand la Société et l'École d'anthropologie mirent à l'étude, au Trocadéro, une exposition couvrant la même période, à laquelle M. Piette a prêté, comme il l'avait déjà fait en 1889, son incomparable collection d'objets de l'époque des cavernes. Au Petit Palais, on s'est contenté d'accueillir des objets isolés, presque tous de choix, qu'ont libéralement offerts les musées de Péronne, d'Arras, de Saint-Omer, de Troyes, de Lons-le-Saulnier, de Beaune, de Toulouse, etc., et des collectionneurs zélés comme MM. Albert Maignan, Morel, Changarnier, Boulanger, Bertrand et Protat. Le préhistorique proprement dit a été exclu; mais, si l'on excepte les deux âges de la pierre, on peut dire que toutes les périodes de l'histoire de la Gaule, avant le triomphe définitif du christianisme, se trouvent représentées par des spécimens de réelle valeur.



LE MERCURE DE LEZOUX
(Collection Plicque.)

De l'âge du bronze et des débuts de l'âge du fer, nous avons les belles épées de la collection Morel et les énormes fibules de la collection Changarnier; l'une de ces dernières, provenant des Basses-Alpes, est si grande qu'on se demande comment et par

qui elle a pu être portée. Lons-le-Saulnier a exposé quelques objets curieux, entre autres une plaque ajourée dont on ignore la destination, recueillis dans les tumulus de la forêt de Moidons (Jura). Ces tumulus, dont le mobilier appartient à l'époque dite *hallstattienne*, font partie d'un groupe considérable de sépultures qui s'étend sur l'est de la France, notamment dans la Côte-d'Or, le Jura, le Doubs et l'Alsace, et se prolonge très loin vers la Bavière, la Basse-Autriche et la Bosnie. Dans le centre, le nord et l'ouest de la France, cette civilisation a laissé bien peu de traces, et rien ne prouve qu'on ait le droit de la qualifier de celtique ou de gauloise. Il n'en est pas de même de celle qui lui fait suite, le *Marnien* des archéologues français, le *La Tène* des archéologues suisses et allemands. Ici, l'on est en plein âge du fer gaulois et, bien que les sépultures ne renferment pas encore de monnaies indigènes, les parures de bronze témoignent d'un goût particulier qui est bien celui des Celtes de l'histoire. Ainsi, pour ne citer qu'un seul fait, l'emploi du corail comme décoration, si fréquent à cette époque, est formellement attesté par Pline l'ancien comme un des caractères de l'ancienne industrie de la Gaule. Ce corail venait des environs des îles d'Hyères, les *Stœchades* des anciens; lorsqu'il se fit rare, parce que le commerce grec l'accaparait pour le transporter à Alexandrie, d'où on l'envoyait en Inde, les Gaulois substituèrent, dans la décoration des objets métalliques, l'émail rouge au corail. A l'époque de la conquête de César, l'émaillerie gauloise est florissante, mais l'on ne trouve plus d'armes ni d'objets de parure ornés de cabochons de corail.

Cette civilisation gauloise des environs de l'an 400 av. J.-C., que j'ai proposé ailleurs d'appeler *l'époque du corail*[1], nous est surtout connue par les vastes nécropoles de la Champagne; elle s'est étendue, de proche en proche, sur une bonne partie de l'Europe accidentale, l'Angleterre, la haute Italie, l'Allemagne, la Bohême, les pays à l'est de l'Adriatique, partout enfin où les Gaulois ont pénétré et se sont établis au cours de leurs grandes expéditions. Si l'on excepte le musée de Saint-Germain, la plus riche collection française d'objets de cette époque est celle de M. Morel, à Reims. Il a prêté à l'Exposition des ornements ajourés en bronze, d'un goût très délicat, des boucles d'oreilles en or, une bossette et des colliers en corail, des fibules ornées de boutons de corail, etc. A la même période de notre histoire appartient sans doute un beau collier à fermoir en or, prêté par le musée de Toulouse, qui possède les riches

1. *Revue celtique*, 1890, p. 12-29, 117-131.

trouvailles de Fenouillet (1841) et de Lasgraïsses (1885)[1]. Autrefois, on s'imaginait que les objets en or découverts en Gaule y avaient été importés d'Italie; on allait même jusqu'à nier l'existence d'une industrie d'art en pays celtique. Ce sont là des erreurs auxquelles tous les archéologues ont renoncé. Depuis l'époque des dolmens, on a travaillé l'or en Gaule, qui produisait ce métal en abondance, et on l'a décoré dans un goût original et sobre qui n'est ni celui des Étrusques ni celui des Grecs.

Le siècle qui vit la conquête romaine n'est guère représenté au Petit Palais, le musée d'Autun n'ayant pas exposé les produits des fouilles de Bibracte (le Mont-Beuvray). En revanche, il y a d'intéressants monuments des premiers temps de la domination romaine. Cette domination n'étouffa nullement le génie propre des peuples celtiques; Rome leur fit connaître ses modèles, qui étaient ceux de l'art gréco-romain, mais ils s'en inspirèrent à leur façon et différemment dans des régions différentes. La Gaule romaine a possédé des écoles de sculpture et d'art industriel dont les domaines ne sont pas encore nettement définis, mais dont l'existence et la diversité sont incontestables. Bien entendu, sur tous les points du territoire, on trouve, à côté d'œuvres où se reflète le tempérament régional, des objets importés et des copies plus ou moins habiles des modèles gréco-romains; il n'en reste pas moins que le fond de la production artistique et industrielle de la Gaule pendant les quatre siècles de la domination romaine conserve un cachet bien individuel, un goût de terroir.

Le public se presse avec curiosité autour d'une statue haute de plus de deux mètres, en arkose — sable granitique cimenté par de la silice — qui a été découverte à Lezoux (Puy-de-Dôme) par feu le Dr Plicque et appartient aujourd'hui à sa veuve. Il y avait là de vastes ateliers céramiques, dont les débris ont fourni à M. Plicque une collection singulièrement riche et variée. A l'entrée même de ces ateliers s'élevait la statue de Mercure, dieu protecteur du commerce et des arts. C'est un homme barbu, moustachu, dans une attitude raide et maussade, coiffé d'un bonnet à ailerons, tenant un caducée de la main gauche, une bourse énorme — longue de $0^{m}50$ — de la main droite abaissée, et accompagné de ses animaux familiers, le coq et le bouc[2]. Sur sa poitrine est une

1. Voir *Matériaux pour l'histoire de l'homme,* t. XX, p. 189.

2. Voir Héron de Villefosse, *Bulletin du Comité,* 1891, pl. 25 et p. 393. Le caducée et diverses parties du bas de la statue sont des restaurations, d'ailleurs très bien faites.

plaque portant une inscription latine : *Mercurio et Augusto sacrum.* Évidemment, le tailleur de pierres gaulois qui a fabriqué cette étrange idole avait vu des statues romaines représentant Mercure, le jeune dieu élégant, messager des Immortels et complaisant de leurs galantes aventures; mais ses clients n'avaient que faire de ce Mercure-là ; il leur fallait le leur, conforme à une pensée religieuse plus grave, qui consentait à emprunter aux dieux romains leurs attributs et même leurs noms, pourvu que les dieux gaulois gardassent leur physionomie propre, sérieuse et rébarbative. Sans l'inscription, où la dédicace *Augusto* ne laisse aucun doute, on eût volontiers attribué le colosse de Lezoux à la Gaule celtique ; en réalité, il date des environs de l'an 100 après notre ère, alors que la Gaule était romaine depuis un siècle et demi, mais n'en demeurait pas moins fort indépendante d'idées et d'allures, surtout dans les classes populaires et laborieuses où se recrutaient les céramistes de Lezoux.



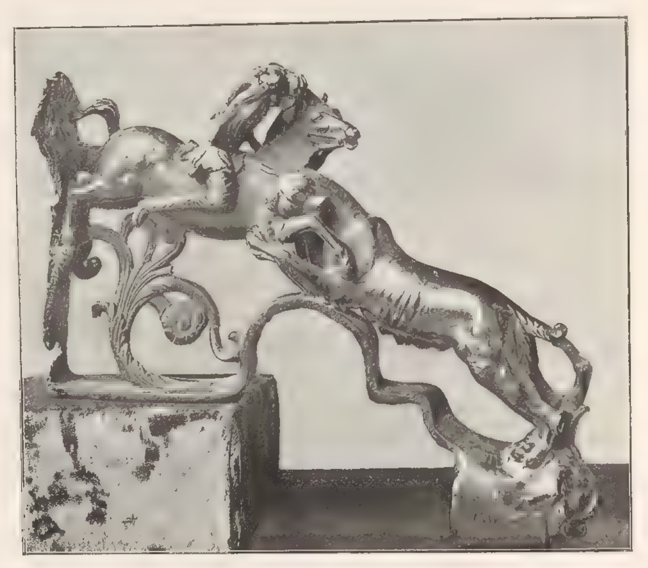
MERCURE ET BACCHUS.
(Musée de Péronne.)

Les statuettes de bronze découvertes dans la Gaule romaine sont extrêmement nombreuses et peuvent se répartir en deux groupes. Les unes sont des imitations d'œuvres grecques ou des œuvres grecques importées, objets de luxe recherchés par les possesseurs de riches villas; les autres, bien que toujours inspirées de modèles gréco-romains, sont comme des traductions d'idées grecques en langue celtique, ou des expressions d'idées celtiques à l'aide du vocabulaire de l'art gréco-romain.

A la première série appartiennent des chefs-d'œuvre comme le Mercure du musée de Rennes, dont la tête fine reproduit les traits de l'empereur Auguste [1], la jolie statuette d'Hypnos du musée de Péronne

1. *Gazette archéologique,* 1875, pl. 36.

(découverte à Étaples) [1], la Vénus Anadyomène du musée de Chambéry [2], et surtout le beau groupe de Mercure portant l'enfant Bacchus qui, exhumé à Roye, est aujourd'hui l'orgueil du musée de Péronne [3]. Le motif rappelle celui de l'Hermès de Praxitèle, mais le style est tout autre et paraît remonter à un original grec plus ancien. Le travail en est d'une suprême élégance, la patine merveilleuse. Je citerai encore le petit



ORNEMENT DE CHAR
(Musée de Toulouse.)

cheval d'Aubiac (Lot-et-Garonne), dont le type ressemble singulièrement à celui des chevaux de Phidias, et non aux modèles hellénistiques ou romains [4], et un admirable ornement de char prêté par le musée de Toulouse, représentant un cavalier oriental attaqué par une lionne [5]. Ce beau morceau a été découvert à Fa (Haute-Garonne), localité dont le nom *(Fanum)* indique l'existence d'un ancien temple et où l'on a exhumé,

1. *Revue archéologique,* 1882, pl. 2.
2. *Revue archéologique*, 1895, pl. 9.
3. *Ibid.*, 1884. II, pl. 4.
4. S. Reinach, *Bronzes figurés,* n° 297.
5. Roschach, *Catalogue du musée de Toulouse,* 1865, p. 182.

au XVIIIe siècle, les roues de bronze d'un char antique. Le musée de Grenoble a prêté une Vénus nue de grande dimension, dont la patine peut suggérer des doutes, mais que je crois cependant antique; elle reproduit, à mon avis, un motif assez souvent traité par l'art grec, celui de Vénus menaçant l'Amour avec une sandale ou un ceste replié qu'elle brandit de la main droite [1]. La photographie que je possède de cette statuette et que nous reproduisons ici [2] montre la déesse pourvue d'un bras gauche rajusté; je ne sais pourquoi ce bras a été laissé à Grenoble ou s'il s'est seulement détaché en cours de route.



VÉNUS

(Musée de Grenoble.)

De la série des œuvres où l'influence des conceptions gauloises l'emporte sur celle des modèles importés, le musée de Beaune expose une statuette célèbre, celle du dieu celtique armé d'un marteau à longue hampe dont un bas-relief, découvert en Lorraine, nous a récemment révélé le nom, *Sucellos,* signifiant peut-être « le bon frappeur [3] ». Cette figurine est encore la seule représentation de ce dieu en ronde-bosse qui nous soit parvenue dans un état absolu d'intégrité; mais la popularité du motif en Gaule est attestée par une longue série de petits bronzes et de bas-reliefs reproduisant le même type [4]. Ce Jupiter, vêtu à la gauloise, avec une blouse serrée à la ceinture, parfois avec des pantalons ou braies, est assurément aussi éloigné du Jupiter romain que le Mercure de Lezoux des images classiques de Mercure. Ici, l'originalité se révèle surtout dans les attributs et le costume; là, c'est une sorte de maladresse hiératique, assez difficile à définir, qui accuse le travail indigène mal

1. Voir la réunion de ces types dans mon *Répertoire de la statuaire,* t. II, p. 346.
2. Cette photographie a été faite à Grenoble par M. F.-C. de Villenoisy.
3. Voir *Revue celtique*, 1895, p. 45-49.
4. On les trouvera réunis dans mes *Bronzes figurés,* p. 136 et suiv.

inspiré par son modèle classique. Tel est le cas de cet étrange Apollon de Vaupoisson, exposé par le musée de Troyes, grand bronze où des souvenirs du style grec archaïque se mêlent à une élégance décadente, — éphèbe aux jambes torses et aux pieds énormes, qui affecte la gracilité et le féminisme. Chose curieuse et qui montre bien la réaction du « tempérament barbare » sur les modèles qu'il dénature : les figures les plus semblables à l'Apollon de Vaupoisson se sont rencontrées en Bulgarie[1].



APOLLON
(Musée de Troyes.)

Une originalité de meilleur aloi se manifeste dans les nombreuses fibules émaillées, tantôt circulaires, tantôt découpées en forme d'animaux, qui constituent une véritable « spécialité » gallo-romaine et dont Reims, Langres et Péronne ont envoyé de beaux exemplaires. La céramique et la verrerie sont très richement représentées par les collections de Mme Plicque et de M. Boulanger (de Péronne); ce dernier expose un grand vase bleu à veines jaunes, provenant d'Aubigny-en-Artois, dont on trouverait peu d'équivalents dans les grands musées. Enfin, je ne puis quitter la Gaule romaine sans appeler l'attention sur une tête en ivoire formant coffret, prêtée par le musée de Vienne (Isère). Cette tête a une histoire assez piquante. Découverte en 1878 dans le jardin de l'hospice de Vienne, elle fut signalée dès 1879 par M. de Laurière comme une « sculpture en bois de l'époque romaine » et mentionnée comme telle dans divers ouvrages. En 1893, elle fut dérobée au musée et retrouvée en morceaux ; on l'envoya, à fins de réparation, au musée de Saint-Germain, où Abel Maître reconnut aussitôt que le prétendu « bois » était de l'ivoire altéré et noirci par le temps[2]. Le type est celui d'une statue de déesse grecque, probablement chryséléphantine; c'est, en tous cas, une des sculptures en ivoire les plus grandes et les plus remarquables que l'antiquité nous ait laissées.

L'époque des invasions barbares, l'archéologie franque ou mérovingienne, est représentée au Petit Palais par une réunion de documents exceptionnels. Il y a là des chefs-d'œuvre connus depuis longtemps,

1. Voir *Revue archéologique*, 1899, II, p. 71.
2. *Ibid.*, 1894, t. II, p. 152, pl. XI-XV.

mais trop rarement étudiés de près, comme l'épée et le coutelas de Pouan (musée de Troyes) [1], les fibules en argent du musée d'Arras [2], la boucle de ceinturon de Misery (musée de Péronne) [3], l'*umbo* en argent doré de Vermand (collection Boulanger), la boucle de ceinturon en fer argenté de Macornay (musée de Lons-le-Saulnier), — sans compter une longue série de plaques damasquinées d'argent et d'or, de broches circulaires ornées de filigranes et de grenats cloisonnés, de fibules digitées, de



TÊTE EN IVOIRE
(Musée de Vienne, Isère.)

plaques à jour décorées d'animaux fantastiques ou de scènes bibliques (comme l'épisode de Daniel dans la fosse aux lions), de colliers en ambre et en cornaline, de bagues, de pendants d'oreilles, etc. Il est curieux de suivre, sans sortir du Petit Palais, les destinées de ce style d'origine encore incertaine, caractérisé par le filigrane et la verroterie cloisonnée, jusque dans le calice et la patène en or de saint Gozlin, évêque de Toul au xe siècle (musée de Nancy) et le calice dit de saint Remi, qui date du xiie siècle (cathédrale de Reims). L'extension du style gothique (car

1. Linas, *Origines de l'orfèvrerie cloisonnée*, t. III, pl. xix, xxii.
2. Linas, *Orfèvrerie mérovingienne*, pl. ii, *b*; Prou, *La Gaule mérovingienne*, p. 280.
3. *Revue archéologique*, 1886, t. I, p. 96.

c'est là le vrai nom qu'il devrait porter) a été plus considérable et plus rapide encore que celle du style de La Tène, dont il marque, à certains égards, la continuation ou la renaissance. Porté en Angleterre par les Saxons, en Afrique par les Vandales, en Espagne par les Visigoths, on le trouve également en Scandinavie, en France, en Allemagne, en Bohême, en Italie jusqu'aux portes de Rome, sur le Danube, dans la Russie méridionale et au Caucase. J'ai même la preuve qu'il a pénétré jusqu'en Chine, car dans un très ancien recueil de gravures chinoises, d'après des monuments depuis longtemps disparus, figure une plaque ajourée — cheval buvant dans un vase — dont plusieurs répliques se voient dans les vitrines mêmes du Petit Palais, parmi les produits des nécropoles germaniques de la Gaule. Le fait que les spécimens les plus anciens et les plus luxueux de ce style se sont rencontrés sur le Danube, en Roumanie et en Hongrie, dans des régions habitées par les Goths au IVe siècle, est un argument considérable en faveur de l'opinion de Lasteyrie, de Hampel et d'autres savants, qui attribuent aux Goths sinon l'invention, du moins la diffusion de l'orfèvrerie cloisonnée à travers l'Europe. Quant aux influences persanes (sassanides) que l'on a cru y reconnaître, j'attends qu'on en donne d'autres preuves que la plaque de Wolfsheim portant un nom propre en lettres pehlvies ; car un mercenaire persan, possesseur de cette plaque, a pu fort bien y graver son nom sans qu'elle soit sortie d'une fabrique de son pays. Pour le moment, je suis peu porté à chercher dans l'Asie centrale les origines d'une industrie qui a fait en Europe une fortune si extraordinaire et si durable ; je la crois non moins européenne que celle de La Tène, dont on a voulu aussi, mais certainement à tort, chercher le point de départ en Orient.

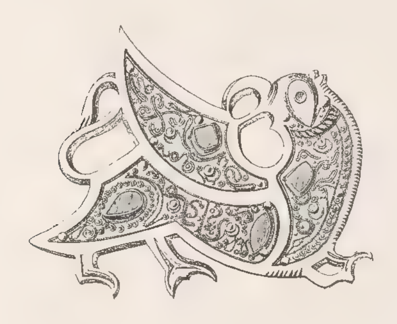
L'épée et le *scramasax* de Pouan, avec leur admirable décoration de grenats cloisonnés d'or, sont à peu près contemporains des armes découvertes en 1653 à Tournai, dans la tombe de Childéric Ier, qui ont passé du musée des Souverains au Cabinet des médailles. L'étude des armes de Pouan ne laisse aucun doute sur l'exactitude de l'hypothèse de Lindenschmit (1880), suivant lequel la tombe royale de Tournai ne renfermait pas seulement une épée, mais une épée et un *scramasax,* entre lesquels doivent être réparties les garnitures à grenats cloisonnés que des fouilleurs, malheureusement très négligents, y ont recueillies [1]. Peigné-Delacourt, l'éditeur du trésor de Pouan, a soutenu

1. Voir *Revue archéologique,* 1899, t. I, p. 483.

que ces armes de luxe avaient appartenu au roi goth Théodoric, tué en 451, dans la grande bataille où les Huns d'Attila furent vaincus[1]. On peut ne pas admettre cette conjecture, qui n'est nullement démontrée, mais la date qu'elle implique concorde fort bien avec celle que suggère, d'autre part, la comparaison des armes de Pouan avec celles de Tournai (481). Le style dit mérovingien était donc en pleine floraison en Gaule antérieurement à la conversion des Francs au christianisme; devenus chrétiens, il est naturel que les peuples barbares aient appliqué les mêmes principes décoratifs aux objets d'église qu'ils commencèrent alors à fabriquer et que la tradition s'en soit maintenue à travers l'époque romane. Ici donc, à la différence de ce qui c'est produit ailleurs, c'est l'industrie séculière et profane qui imprima son caractère à l'art religieux.

SALOMON REINACH

1. Peigné-Delacourt, *Recherches sur le lieu de la bataille d'Attila*, Paris, 1860.



LES BRONZES



Quand on a tant soit peu parcouru les inventaires que nous a laissés le Moyen âge, quand on songe, d'autre part, à ce que dut être nécessairement l'abondance des ouvrages de cuivre et de bronze aux siècles passés, l'on peut tout d'abord s'étonner de constater combien mince est le nombre de ceux qui sont arrivés jusqu'à nous. La raison de la perte des objets exécutés en vil métal est, dans un sens inverse, analogue à celle qui fit disparaître les objets de métal précieux : les premiers étaient trop communs, trop négligeables, pour que l'on prît soin de leur conserver leur forme dès que, par suite d'un long usage, ils commençaient à ne plus rendre les services que l'on réclamait d'eux ; les seconds étaient trop précieux pour que l'on ne songeât pas tout naturellement, dans les cas de pénurie, à en tirer un profit immédiat et à les monnayer. Pour les uns comme pour les autres, le résultat fut souvent identique, et nous devons même reconnaître que, au point de vue de l'histoire générale des mœurs et des conditions de l'existence de nos pères, plus grand est le dommage résultant de la perte de ces pièces secondaires, de ces objets usuels, qui nous font pénétrer intimement dans la vie journalière et familière des temps passés, que de celle des objets de luxe, qui, par la valeur intrinsèque de la matière employée, restaient forcément le privilège d'une classe moins nombreuse de la société.

Il ne faut donc pas être trop surpris que la totalité des pièces de bronze du Moyen âge réunies dans le Petit Palais, des pièces de dinanderie — pour employer un terme consacré et commode, encore que

peu justifié, — ne puisse guère excéder la capacité d'une seule et unique vitrine. Il est vrai que leur qualité est une compensation à leur petit nombre, et qu'elles suffisent amplement à donner une idée fort complète des diverses natures d'objets auxquels le bronze fournit sa matière et des diverses formes que le fondeur leur fit revêtir.



COQUEMAR (XIIe SIÈCLE)
(Appartient à M. Martin Le Roy.)

Depuis que ces honnêtes et modestes représentants des arts mineurs, autrefois dédaignés, ont été appréciés à leur réelle valeur, quelquefois même au delà de leur valeur, d'habiles industriels ont trop souvent pris un soin aussi lucratif qu'indélicat de répondre aux demandes des amateurs et de satisfaire leurs convoitises ; aussi une certaine école d'archéologues, peut-être trop avisés, en est-elle arrivée, par un abus de louable scrupule, à laisser s'éveiller certains doutes et se manifester certaines réserves à l'égard de toute une catégorie de produits, même des plus sainement authentiques. La méfiance est, à coup sûr, une des

premières vertus de l'archéologue, mais n'oublions pas non plus que la méfiance a, elle aussi, ses dupes et que c'est aussi peu faire œuvre de critique judicieuse de trop rejeter que de trop retenir.

L'ordre chronologique nous amène à commencer cette revue des bronzes du Moyen âge par l'un des objets les plus justement célèbres, le plus précieux sans nul doute de ceux qui sont restés en France, un vénérable récidiviste des expositions rétrospectives : le fragment du pied du chandelier à sept branches qui, de l'église Saint-Remi de Reims, est passé dans le musée de cette ville. Sa connaissance n'est plus à faire et il n'y a pas lieu de le présenter ici. En faisant, à l'aide des deux morceaux subsistants, ce que faisait Cuvier avec une dent d'un mégathérium, nous pouvons arriver à cette conclusion que le chandelier de Reims ne devait guère le céder à celui de la cathédrale de Milan. Nous ne redirons pas ce que l'on a si souvent répété sur l'admirable architecture du meuble en lui-même, sur le puissant effet décoratif de ses entrelacs nerveux, au milieu desquels se jouent de petits personnages moitié hommes, moitié bêtes, qui se chevauchent et se culbutent, de ces dragons qui s'avalent et se vomissent ; nous voulons simplement insister ici sur ce fait : qu'un art et un métier arrivés à produire un morceau de cette qualité, de cette ampleur, et dont l'exécution présente des difficultés qui aujourd'hui encore pourraient effrayer nos fondeurs, n'étaient assurément pas à leurs débuts, qu'ils avaient franchi la période des premiers tâtonnements, qu'ils étaient, dès le XII[e] siècle, en pleine possession d'eux-mêmes. Quant aux éléments décoratifs qui entrent dans la composition, éléments qui se retrouvent, d'autre part, dans bon nombre de sculptures romanes, c'est du côté de l'Orient qu'il faut les aller chercher. Ce caractère oriental s'affirme d'ailleurs dans la presque totalité des pièces de bronze que l'on peut attribuer à la même époque, et nous pensons qu'un jour viendra où il faudra faire, dans le dénombrement des influences orientales, une part plus considérable que l'on n'est généralement tenté de le croire à l'apport de l'Orient lointain. Peut-être s'expliquera-t-on alors par suite de quelle parité d'inspiration ou parenté d'influence l'on peut voir, chez certains collectionneurs éclairés, tels ouvrages de notre Moyen âge occidental entretenir de si bons rapports de voisinage avec telles productions de l'Extrême-Orient.

Ce n'est certes pas à une inspiration occidentale qu'il faut attribuer

ce curieux chandelier, appartenant aujourd'hui à M. le baron Oppenheim, que Viollet-le-Duc a dessiné autrefois quand il faisait partie de la collection Dugué, et qu'il faut rapprocher de cet autre qui, de la collection Spitzer, est entré au musée de Cluny. Sur un animal fantastique, sorte de tarasque à corps d'oiseau et cou de serpent, est monté un petit personnage qui soutient une branche végétale, se redressant en fusée et s'épanouissant en bobèche. Sans aller demander à la mythologie scandinave et à la légende du loup Fenris le sujet des flambeaux de ce genre et d'autres plus nombreux exécutés vers les XIe et XIIe siècles en Occident et qui nous montrent un homme assis sur le dos d'un monstre, il peut paraître plus naturel de penser que les hommes de l'époque romane ont tout bonnement prétendu voir dans cette représentation l'épisode de Samson aux prises avec le lion. M. le baron Oppenheim et M. Martin Le Roy ont exposé deux beaux flambeaux de ce type, qui ne nous paraissent pas devoir être descendus plus bas que le début du XIIe siècle. L'un et l'autre ont gardé de nombreuses traces de dorure. Ici le lion porte la tête droite, et le personnage, une jambe relevée sur le dos de la bête, supporte de la main la bobèche munie d'une pointe pour planter la bougie de cire. Trois autres flambeaux de moindre dimension, appartenant au Musée des antiquités de Rouen et aux collections Salting et Goldschmidt, nous fournissent une variété de cette forme : le lion tourne la tête vers le cavalier, qui, d'une main, lui relève le mufle, et, de l'autre, lui saisit la langue. Le style de l'ensemble est tout roman, et n'était, chez les uns comme chez les autres, l'ouverture en forme de fenestrage gothique qui perce la douille destinée à recevoir la bougie, on serait tout naturellement tenté d'en rapporter l'exécution au XIIe siècle ; nous ne pensons pas qu'on puisse la faire remonter plus haut que le XIIIe ou même le XIVe siècle. Cet exemple montre quelle circonspection s'impose quand il s'agit de dater certaines pièces de dinanderie ; les moules se conservaient et continuaient à servir à la fonte de pièces nouvelles rajeunies seulement pour satisfaire au besoin du jour. Quand on avait reconnu qu'il était plus pratique d'insérer une bougie de cire dans un godet de métal que de la ficher sur une pointe acérée, on s'était contenté de faire subir au modèle du XIIe siècle cette légère modification, pour rendre l'objet d'un usage plus commode.

C'est dans la légende d'Alexandre le Grand qu'il faut chercher le sujet d'un très curieux fragment de chandelier qu'expose M. Goldschmidt.

Triangulaire, il présente sur chacune de ses faces un petit personnage escorté de deux animaux ailés, aigles, griffons, dragons. Durand a, des premiers, signalé sur un bas-relief de Saint-Marc de Venise la représentation de cet épisode de la vie fabuleuse du roi de Macédoine, qu'il résume ainsi : « Alexandre, vainqueur des Romains, etc., et ne sachant plus quelle région conquérir, veut s'emparer des cieux et de la mer, ne fût-ce que du regard. Pour accomplir son excursion aérienne, il invente un véhicule dont l'auteur de l'*Orlando furioso* ou celui du *Voyage dans la lune* pourrait revendiquer l'ingénieuse idée. Il fait amener deux énormes oiseaux, si vigoureux et si fiers qu'ils ne s'enfuirent point devant un homme, et les enferme pendant trois jours sans leur donner de nourriture. Au bout de ce temps, il leur adapte au cou une planche qui leur sert de joug, s'y assied, et élève au-dessus de sa tête sa lance longue d'une coudée, au fer de laquelle est attaché le foie d'un animal. Les oiseaux affamés cherchent à saisir cette proie et emportent avec eux Alexandre à travers l'espace. » C'est cette ascension que nous montre ce petit monument du XIIe siècle, et cette représentation, pour être peu fréquente, n'est pas un fait isolé : le même sujet se rencontre encore, fort dénaturé, il est vrai, sur certaines sculptures romanes, et M. Barbier de Montault a relevé dans un inventaire de la cathédrale d'Anagni la mention d'une dalmatique où était tissée : « instoria Alexandri elevati per grifos in aerem ».

Avant de quitter l'époque romane, nous signalerons encore une petite série de mufles d'animaux tenant ou qui tenaient autrefois dans leur gueule des anneaux de portes, et provenant de la cathédrale du Puy, de l'église de Brioude et de l'église de Bourbourg (Nord); la clochette ajourée du grand séminaire de Reims, si fréquemment reproduite par le moulage ou la fonte ; enfin, la base d'un pied de chandelier, appartenant à M. Bardac, formé de trois anges accroupis et adossés, aux ailes éployées et jointives, suivant une disposition que montre un chandelier contemporain conservé à la cathédrale de Lyon.

De tous les objets de bronze que nous a laissés le Moyen âge, les plus variés sont assurément ces objets d'usage civil, aquamaniles, aiguières, coquemars, dans l'exécution desquels les dinandiers, fondeurs et batteurs de cuivre, ont pu le plus librement exercer leur verve inventive. Le règne animal et l'espèce humaine, bêtes et gens, leur ont fourni une inépuisable mine, et, indépendamment de ce que nous voyons au

Petit Palais, nous sommes renseignés à cet égard par les inventaires dans lesquels nous trouvons des mentions comme celles-ci : une aiguière d'un homme séant sur un demi-coq, à une tête d'évêque ; une aiguière



AQUAMANILE (XVe SIÈCLE)
(Appartient à M. Chabrières-Arlès.)

faite en guise d'une pie ; d'autres en manière d'un coq, d'un lion, d'un aigle, etc. La pièce d'un style si ferme qui vient de la collection Spitzer et que possède actuellement M. Martin Le Roy nous paraît proche parente du demi-coq à tête d'évêque, et je ne sais trop s'il faut voir dans cette figure de sexe douteux, dont les cheveux forment bourrelet à la base du crâne, l'image d'une sirène, comme on l'a pensé, ou celle de quelque moine absorbé dans la grave occupation de humer le piot.

A un art de tout point analogue appartient une autre pièce de la collection Chabrières-Arlès, qui affecte la forme d'un oiseau appuyé en avant sur ses deux pattes et soutenu en arrière par l'extrémité de ses ailes tombantes. De la même ménagerie que les lions des chandeliers que nous avons déjà rencontrés provient cette grosse et vilaine bête montée sur ses quatre pattes, de la bouche de laquelle sort une grenouille en façon de tubulure, et qui porte sur son dos un personnage que nous pensons être une femme, bien qu'il ait vraiment peu figure humaine. Quand à cette lionne à l'air jovial qui, assise sur son train de derrière, se laisse bonnassement sucer les seins par deux dragons, on peut hésiter à y voir une aiguière, car, dans ce cas, il faudrait admettre que le liquide s'y devait introduire par l'une des oreilles à l'aide d'un entonnoir, pour sortir ensuite par les deux narines, ce qui est peu conforme aux usages. Ces deux pièces appartiennent au baron Oppenheim. Si, dans cette même suite d'objets, l'on peut encore inscrire au XIIe siècle le beau lion à la crinière auréolée autour d'un mufle puissant, appartenant à M. Martin Le Roy, et qui fait songer à l'Orient, nous ne pensons pas qu'il faille faire remonter plus haut que le XIIIe ou peut-être même le XIVe siècle deux autres lions appartenant à M. Cardon, sur le dos desquels s'arquent deux dragons ou basilics en guise d'anses.

Le costume du cavalier de la collection Martin Le Roy, dans le harnachement duquel se voit le mélange des plates et de la chemise de mailles, dénote la fin du XIIIe siècle. Il tient d'une main l'épée large, bien caractéristique, et, de l'autre, l'écu en pointe, relevé en son centre d'un umbo saillant. Le heaume, qui s'ouvrait à charnière et formait le couvercle de l'aiguière, a malheureusement disparu. Il en est de même d'une autre pièce, d'une époque un peu postérieure, appartenant à M. Bardac : ici le cavalier porte la longue cotte d'armes flottante, des gants à manchettes et des poulaines qui ne peuvent plus guère appartenir au XIIIe siècle.

D'une superbe allure, très crâne sur sa monture dont les reins se cambrent, est le cavalier armé de pied en cap, la tête disparaissant totalement sous le heaume à haut cimier, qui appartient au baron Oppenheim. Malgré l'incertitude du modelé, malgré la flagrante incorrection des formes, l'on sent que le dinandier de l'époque des premiers Valois, qui n'était certes pas un sculpteur, a cherché à donner à son personnage un haut et puissant caractère, et l'on doit reconnaître qu'avec des erreurs

dont certaines servent à accuser ses intentions, il y est pleinement arrivé. Tout autre est l'impression que nous apporte un second cheval de bronze, appartenant à M. Chabrières-Arlès. Est-ce un homme qu'il faut voir en ce personnage coiffé d'un petit calot et dont les cheveux longs pendent sur son cou, entremêlés de bandelettes ? Serait-ce une femme que nous voyons ainsi vêtue de fer sous sa cotte flottante, les pieds chaussés de



SAINT HUBERT (XVe SIÈCLE)
(Appartient au baron Schickler.)

poulaines armées d'éperons, l'épée au côté, le faucon au poing, et plantée à califourchon sur un haut cheval ? Dans l'incertitude où il nous faut rester, admettons que c'est un page, et admirons sa jeune, fière et hautaine allure.

De la même collection, c'est plutôt une fontaine de table qu'un aquamanile proprement dit, ce petit groupe qui nous montre la jeune maîtresse d'Alexandre assise sur le dos d'Aristote, chevauchant à quatre pattes. L'histoire est trop présente à tous les souvenirs, elle a trop souvent servi de sujet à la sculpture, à la dinanderie aussi — car la collection

Spitzer possédait un groupe analogue, également du xive siècle, — pour que nous la rappelions une fois encore. Peut-être est-il regrettable que ce thème ne soit pas repris par la chaudronnerie contemporaine : ce serait là un joli et instructif cadeau à faire à un mari.

Enfin, l'on a cru reconnaître Louis XI dans une petite figure de saint Hubert, agenouillé devant le cerf que protège la croix, appartenant au baron Schickler. J'ignore d'où vient la tradition et si elle est ancienne; quoi qu'il en soit, il semble certain qu'il s'agit ici d'un ex-voto, exécuté peut-être à la ressemblance du donateur, mais il n'apparaît pas que cette ressemblance doive de prime abord évoquer le nom du roi fils de Charles VII.

Bien qu'elles appartiennent à la fin du xiiie siècle, et que l'ordre chronologique eût dû les faire appeler plus tôt, nous avons cru devoir réserver une mention spéciale à deux petites figures d'anges debout et drapées dans de longues robes, qui font partie de la collection du marquis de Vogüé; nous croyons en effet qu'il faut ranger ces deux curieuses pièces de fonte de cuivre plutôt parmi les œuvres des orfèvres que parmi les travaux des dinandiers. Ces deux figures, qui se font pendant, durent primitivement être dorées. Elles étendent les mains en sens inverse, et ces mains sont percées de trous pour l'insertion d'une goupille destinée à maintenir quelque chose qui a disparu. Nous serions disposé à croire qu'elles soutenaient quelque reliquaire d'un type peut-être analogue à celui de l'église de Jaucourt (Aube), qui se voit au Petit Palais, et qui nous montre deux anges agenouillés présentant un tableau rectangulaire d'orfèvrerie au centre duquel est insérée une relique.

A côté de ces séduisants objets en laiton, consacrés à l'usage journalier et familier, l'Exposition a encore réuni une curieuse série de pièces dont l'usage devait être non moins fréquent, et que nous pourrions appeler d'ordre administratif. Le Moyen âge, qui avait su, en toutes circonstances, si admirablement appliquer la matière à la forme et la forme à la destination, nous a laissé un certain nombre de mesures de capacité en bronze, de modules divers et de décors variés, qui pourraient nous faire regretter l'introduction du système métrique dans l'administration des poids et mesures. Le minot du musée de Chartres, en forme de cylindre bas, cerclé d'une inscription en lettres onciales, qui nous fournit la date de 1283, les mesures des xive et xve siècles du musée de Saint-Raymond, à Toulouse, ce boisseau étalon de la ville de Bolbec,

au musée de Rouen, cette mesure de Conques, datée de 1540, au musée de Rodez, cette pinte aux armes d'Anjou, cette autre mesure aux armes de la ville de Chemillé, datée de 1607, toutes deux au musée Saint-Jean, à Angers, et d'autres encore nous offrent quelques exemples de l'extrême variété des formes que revêtaient ces ustensiles communs, et expliquent combien devaient être difficiles les comptes et litigieuses les transactions



VERTUMNE (XVIe SIÈCLE)
(Musée de Châlons-sur-Marne.)

quand il s'agissait d'établir des équivalences de mesures entre Chartres et Conques, Angers et Toulouse.

L'on sait quelle est, en France, la rareté des grands monuments de bronze antérieurs au XVIIe siècle. Tous les tombeaux de métal que possédait l'église de Saint-Denis — et il y en avait sept du XIIIe au XVIe siècle — ont disparu, comme le monument de la Pucelle élevé à Orléans en 1458, et brisé en 1567 par les protestants, comme le tombeau de Louis de Male à Notre-Dame de la Treille, à Lille, comme celui de Louis XI dans l'église Notre-Dame de Cléry, et comme tant d'autres. Un certain

nombre de lutrins qui ont survécu peuvent compter parmi les plus grandes pièces de fonte arrivées jusqu'à nous. Un aigle, les ailes déployées, formant le pupitre sur lequel s'ouvrent les livres de chœur, en constitue l'élément essentiel : celui de l'église Sainte-Catherine de Honfleur, du xve siècle, est porté sur une simple tige annelée, montée sur pied hexagonal ; celui de Rosnay (Aube) a deux pupitres ; la date de 1651, qui se lit sur l'un d'eux, doit se référer à un don postérieur à l'exécution de l'objet; dont la mouluration accuse la fin du xve siècle ; les volutes et les acanthes de cet autre, venant de l'église Notre-Dame de Poitiers, ne le font pas remonter plus haut que le commencement du xviie siècle ; enfin, une inscription, gravée sur celui de l'église de Caudebec-en-Caux, le plus grand des quatre, dont l'aigle est porté sur une base quadrangulaire, cantonnée de quatre figures de chérubins, confie à la postérité que ce monument a été donné en 1656 par « Catherine Cavelet au ciel née et chérie ».

Outre un fort beau sphinx accroupi, à tête féminine, appartenant au musée d'Aix, et qui devait, sans nul doute, faire partie d'une décoration architecturale sur le seuil de quelque porte ou au départ de quelque escalier; outre une curieuse statuette de divinité, Vertumne, semble-t-il, à en croire la corne de fruits que tient une de ses mains, trouvée en 1881 dans des fouilles pratiquées au camp de Châlons, actuellement au musée de cette ville et que sa belle patine avait pu tout d'abord faire prendre pour une œuvre antique ; outre une amusante série de petites statuettes anecdotiques et familières, une *Vénus à sa toilette,* une *Vénus peignant ses cheveux,* à M. Mannheim ; une jeune femme soutenant un enfant dans l'occupation du Manneken-Pis, à M. Haviland ; un petit arquebusier, costumé à la mode de Henri III, à M. Théwalt, le xvie siècle est représenté par deux grands noms : Jean Bologne et Germain Pilon. Du premier, M. Porgès présente deux fort belles épreuves du *Centaure combattant le Lapithe* et d'*Hercule terrassant le taureau*; les collections de l'État ont prêté une importante suite de pièces qui, à vrai dire, n'ont pas toutes été fondues au xvie siècle : *Apollon, Hercule domptant un cerf, Déjanire et le centaure Nessus, Hercule et le sanglier d'Érymanthe, L'Enlèvement de Déjanire*, qui, pour la plupart, ont dû être exécutées au xviie siècle, pour la décoration des résidences royales. Du second, l'évêché d'Orléans a envoyé l'admirable buste de Jean de Morvilliers, évêque d'Orléans et garde des sceaux

en 1568, qui décorait autrefois son tombeau dans l'église des Franciscains de Blois. C'est un morceau d'une intensité extrême, dans sa précision aiguë et un peu sèche, et qui ne le cède guère aux bustes des derniers Valois et à la statue de Birague, le chef-d'œuvre du maître.

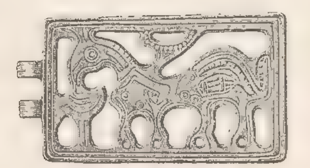


JEAN DE MORVILLIERS, ÉVÊQUE D'ORLÉANS, PAR GERMAIN PILON
(Évêché d'Orléans.)

Nous entrons dans le XVIIe siècle avec un beau buste d'homme barbu de Guillaume Dupré, de la collection de M. Maurice Kann, avec une réduction de la statue équestre de Henri IV, par le même artiste, qui s'élevait autrefois sur le terre-plein du Pont-Neuf, appartenant au musée de Dijon, et avec aussi deux petites statuettes prêtées par MM. Taigny et Ch. Mannheim : une laitière occupée à traire une vache, et une ser-

vante revenant du marché, dans le costume de l'époque Louis XIII. Varin et son buste de Richelieu, de la Bibliothèque Mazarine; Michel Anguier et une belle *Amphitrite,* au baron de Schlichting; Coyzevox, avec deux grands groupes de la collection du baron Gustave de Rothschild; *Jupiter et Junon assis sur le globe terrestre* posé sur des rochers que soutiennent trois Titans vaincus, et dont la destination première paraît avoir été de servir de chenets, nous conduisent à la fin du XVII[e] siècle. Enfin, pour le XVIII[e] siècle, nous nous bornerons à citer une belle réduction de la statue de Louis XV, par J.-B. Lemoyne, élevée en 1743 par la ville de Bordeaux, et un buste élégant du même prince et du même artiste, appartenant à M. Rodolphe Kann.

P. FRANTZ MARCOU



LES MANUSCRITS



Organisée en vue de présenter à ses visiteurs un ensemble de l'art français au Moyen âge, l'Exposition rétrospective devait naturellement donner place dans les vitrines à la calligraphie et à la miniature. Il eût été, en effet, souverainement injuste de ne point montrer au public quelques spécimens des merveilles créées à cette époque par l'art des enlumineurs. Mais la recherche de ces monuments était particulièrement difficile : les plus beaux manuscrits du Moyen âge appartiennent aux dépôts parisiens, auxquels on s'était fait une règle de ne rien demander; d'autre part, si exacts que soient les catalogues des bibliothèques départementales parus dans ces dernières années, les auteurs de ces travaux insistent rarement sur la valeur ou le caractère des peintures ornant les volumes; parfois aussi ils se sont montrés trop indulgents pour certaines œuvres; de là des mécomptes inévitables et de fâcheuses désillusions, quand on a pu examiner certains volumes, pompeusement annoncés comme des

INITIALES TIRÉES D'UN LIVRE DE PRIÈRES DU XIIIe SIÈCLE
(Bibliothèque de Cambrai.)

merveilles de beauté et de grâce. Il a donc fallu faire un choix dans cette masse de manuscrits obligeamment prêtés par les villes de France, et on a pu ainsi composer quelques vitrines intéressantes, grâce auxquelles le public instruit pourra se faire une idée un peu précise de ce que fut l'art de la miniature en France au Moyen âge. Nous n'avons pas l'intention de décrire tous ces volumes ; ce serait risquer d'ennuyer les lecteurs de cette étude; nous voudrions seulement résumer en quelques lignes les renseignements qu'on peut y récolter pour l'histoire de l'art de la peinture.

Les plus anciens de ces manuscrits remontent au IXe siècle. On aurait pu sans doute trouver dans les dépôts de province des livres de l'époque mérovingienne, mais il a semblé inutile de mettre sous les yeux du grand public ces œuvres d'aspect assez barbare et qui intéressent surtout les paléographes et les antiquaires de profession. C'est ainsi qu'on cherchera vainement des manuscrits sur papyrus, d'ailleurs fort rares ; tous les volumes exposés sont sur parchemin. On n'a fait qu'une seule exception ; l'usage du papier, on le sait, apparaît en France au XIIIe siècle, et on a cru bon de montrer ce qu'était ce papier primitif. C'est un mince volume de la bibliothèque de Clermont-Ferrand, composé tout entier de papier fabriqué probablement en Italie ou dans le sud de la France; il date de 1247 et 1248 et provient du greffe de l'Inquisition de Carcassonne. Le notaire du terrible tribunal y a noté jour par jour les peines infligées à de pauvres diables qui se permettaient de ne point partager les croyances religieuses de leurs contemporains. Ces manuscrits ont tous la forme de *codices*; ils sont donc composés de feuillets de parchemin pliés et assemblés par cahiers (*quaterniones*); c'est ce qu'on appelle des feuilles en langage d'imprimerie. Mais le Moyen âge a également employé le parchemin sous forme de rouleau (*rotulus*) ; une généalogie des rois de France, du XVe siècle, provenant de la bibliothèque de Verdun, donne une idée suffisante de ces manuscrits, qui ne rappellent que de bien loin les *volumina* des librairies antiques.

Prenons maintenant, dans l'ordre chronologique, les volumes exposés, et montrons comment l'étude de ces quelques spécimens permettrait d'écrire une histoire abrégée de l'ornementation des manuscrits en France, du IXe au XVIe siècle.

Ce sont peut-être les manuscrits exécutés en Gaule au VIIIe siècle

qui montrent le mieux dans quelle barbarie deux siècles de guerres civiles avaient plongé ce malheureux pays. Les copistes d'alors ignorent tout de leur métier et ne savent même plus l'orthographe; l'Église séculière est rongée par la simonie; quant aux disciples de saint Benoît ou des missionnaires scots, ils montrent un profond dédain pour les lettres et ne font rien pour sauver de la destruction les restes de l'antiquité classique. Alors survient Charlemagne, qui cherche à parer au péril; esprit curieux, il aime personnellement les sciences; politique expert, il veut réformer le clergé, seul guide moral des habitants de la Gaule et des grossiers païens à demi convertis de la Germanie. A dater de 780, il s'entoure de savants appelés d'Italie et d'Angleterre, met à la tête des églises et des grands monastères de l'empire des hommes énergiques, ayant le goût des lettres, et ces efforts, prolongés durant plus de cinquante ans, produisent ce qu'on a appelé la Renaissance carolingienne. Le terme n'est pas trop fort; à l'école du palais, dans celles de Saint-Martin de Tours, de Corbie, de Saint-Denis, de Saint-Amand, de Reims, de Lyon, d'Orléans, une foule de clercs apprennent à aimer les lettres et les arts, et ce mouvement ne sera ralenti ni par les guerres civiles du règne de Louis le Pieux, ni par les invasions normandes, ni par l'anarchie féodale. De maîtres à élèves, les bonnes traditions se transmettront, et jusqu'au XIIIe siècle la France restera à la tête du mouvement intellectuel en Europe. Mais la première chose à faire était de corriger les textes servant à l'instruction du clergé, de ne mettre entre les mains des jeunes moines ou des futurs clercs que des copies exemptes de fautes de grammaire et d'orthographe. A cette tâche ingrate s'emploient des collaborateurs de Charlemagne : Leydrade à



LE SAGITTAIRE (XIe SIÈCLE.)
(Bibliothèque de Boulogne-sur-Mer.)

Lyon, Angilbert à Saint-Riquier, Adalard à Corbie, et surtout Alcuin à Saint-Martin de Tours. Dans les *scriptoria* de ces églises, on substitue peu à peu aux anciennes écritures, dites à tort nationales, de lecture difficile, d'aspect rebutant, une écriture nouvelle, la minuscule caroline, qui fera le tour du monde. C'est dans ces humbles ateliers qu'a pris naissance ce bel alphabet, qui, débarrassé en Italie, au XVe siècle, des formes gothiques, est devenu notre lettre d'imprimerie. On pourra juger de la netteté et de l'élégance de ce caractère par un manuscrit en lettres d'or sur vélin pourpré, le lectionnaire de Cambrai.

Mais ce n'était pas assez d'avoir des Bibles, des évangéliaires, des sacramentaires, des lectionnaires corrects et bien écrits : on orne tous ces livres sacrés de peintures; on recourt, pour les faire plus beaux et plus attrayants, à toutes les ressources de l'art. Or, ces ressources sont, dès lors, nombreuses et variées; tantôt, pour marquer en quelle vénération on tient le texte sacré, on le transcrit sur vélin pourpré en lettres d'or, avec titres et rubriques en encre d'argent (lectionnaire de Cambrai, évangéliaire d'Épinal); c'est là un usage ancien, déjà connu des libraires romains, et qui a été en honneur au temps des rois barbares. Parfois encore, on se contente de l'écriture d'or sur le vélin blanc (évangéliaire d'Ebbon, à Épernay). Puis, ce sont des somptueuses lettres initiales, des figures en pied richement peintes, des animaux fantastiques, des ornements de rinceaux, etc. Tout cela, en général, de bon goût, exécuté par des artistes experts, qui s'inspirent de traditions tantôt antiques, tantôt barbares, modifiées par le goût des scribes anglo-saxons, maîtres des copistes gaulois à l'époque carolingienne.

L'art romain n'avait jamais péri en Gaule, mais, pratiqué par des ouvriers inhabiles, il s'était profondément corrompu. Qu'on examine, par exemple, à la Bibliothèque Nationale, le fameux Pentateuque de Tours, rendu à la France par les soins de M. Delisle, et on reconnaîtra bientôt, dans ce manuscrit à l'aspect barbare, une copie maladroite d'un meilleur modèle. Ailleurs, dans la Grande-Bretagne, au VIIIe siècle, des artistes copient des manuscrits soit antiques, soit peut-être byzantins, en modifiant profondément les dessins qu'ils ont sous les yeux. L'habitude ne se perdra pas au IXe siècle, et certains manuscrit exécutés alors sont des copies assez fidèles de modèles de la bonne époque. Nous pourrions citer les fameux Térence de la Bibliothèque Nationale et de la Vaticane; on peut aussi signaler une copie de la *Psychomachia* de Prudence, venant

de Valenciennes et exposée au Petit Palais. Ce poème allégorique, où l'on raconte la guerre des Vertus et des Vices, a été copié et illustré bien des fois jusqu'au XIe siècle, et un recueil comparatif de ces peintures formerait à lui tout seul une histoire de l'art du dessin pendant plus de trois cents ans. Celui de Valenciennes est du IXe siècle, et les dessins qui l'ornent, simplement tracés à la plume avec légers rehauts de couleur, sont certainement copiés sur un exemplaire datant de la fin de l'empire. L'imitation de l'antique se trahit encore dans ce qu'on appelle les canons des Évangiles. En tête de ces livres sacrés on mettait des tableaux synoptiques, indiquant les passages semblables des quatre textes; ces tableaux étaient encadrés de colonnes et de portiques souvent fort élégants, et on chargeait les marches et les intervalles des arcades de motifs copiés directement sur l'antique; on y trouve des monstres fabuleux, des centaures, des chimères, ou encore des têtes de camées. Dans les encadrements des pages ornées, dans les feuillages des chapiteaux, on sent également l'influence des traditions gréco-romaines, et cette influence persistera longtemps. Qu'on examine, par exemple, un curieux manuscrit venant de la bibliothèque de Boulogne-sur-Mer ; l'écriture oblige de le dater du XIe siècle, mais l'ornementation pourrait être de deux cents ans plus ancienne. Au texte des *Phaenomena* d'Aratus on a ajouté, dans des cadres de couleurs vives, les signes des constellations et du zodiaque. Personne, à la vue de ce beau volume, ne pourra s'y tromper : le moine inconnu de Saint-Bertin qui l'a exécuté un peu après l'an mil avait sous les yeux un



UN ABBÉ DE FONTENELLE (XIe SIÈCLE)
(Bibliothèque du Havre.)

manuscrit antique de la belle époque, analogue au célèbre calendrier de Furius Filocalus.

Mais à cet art antique sont venus s'associer des éléments étrangers, et de ce mélange sortira plus tard, après une longue gestation, ce qu'on a appelé l'art roman. Les barbares entrés en Gaule au ve siècle avaient des goûts artistiques particuliers; ils affectionnaient des formes ornementales connues jadis des peuples du midi de l'Europe, leurs aînés, et peu à peu délaissées par ces derniers. D'où vient cet art spécial, qui revit alors et fait concurrence aux traditions classiques? Il serait bien difficile de le dire; il semble pourtant avoir été commun à tous les rameaux de la race indo-européenne, et les Germains l'ont importé dans l'empire. On en a des monuments de tout point excellents; on retrouve sur les boucles de ceintures, sur les affiques exhumées des sépultures des Francs, ces entrelacs compliqués, ces pointes de diamant, ces têtes monstrueuses que reproduiront à satiété les calligraphes mérovingiens et carolingiens. C'est surtout dans un pays particulier de l'Europe que cet art s'est développé avec une exubérance extraordinaire : les manuscrits anglo-saxons, exécutés soit dans l'île de Bretagne, soit sur le continent, au viie et au viiie siècle, abondent en motifs singuliers et qu'on retrouve plus rarement ailleurs. On y voit se multiplier ces singulières initiales formées de poissons, d'oiseaux plus ou moins fantastiques, de monstres purement imaginaires. Ces lettres sont particulièrement abondantes dans un psautier d'Amiens datant du ixe siècle. Aux motifs empruntés à la faune spéciale chère à ces artistes le scribe a ajouté des têtes humaines grossièrement dessinées, des guerriers, des personnages ecclésiastiques ; le tout est fort curieux et témoigne d'une vive imagination. Mais aux figures d'hommes et d'animaux, les moines anglo-saxons ont joint parfois des images d'un caractère tout différent ; ce sont des dessins géométriques avec alternances de teintes; les lignes tracées au compas, tantôt droites, tantôt circulaires, se croisent, s'enchevêtrent sans jamais se confondre, et l'ensemble constitue un dessin géométrique bien équilibré et dont toutes les parties se répondent rigoureusement. C'est un peu un jeu d'enfant, mais merveilleusement exécuté et dénotant chez les scribes une surprenante dextérité. Au même genre se rattachent les belles initiales ornées qui pullulent dans les manuscrits luxueux du ixe siècle. Certaines pages de ces volumes sont tout entières occupées par de grandes lettres capitales

ou onciales, admirablement peintes, et à l'intérieur desquelles se développent, en replis innombrables, des bandelettes de couleurs variées : or, pourpre, jaune ou rouge. On peut indiquer comme particulièrement remarquables quelques pages de l'évangéliaire offert à Ebbon, archevêque de Reims, et du sacramentaire d'Autun, produit de l'école de Marmoutier, au milieu du IXe siècle. Tout cela révèle à la fois un goût parfait et une habileté étonnante.



INITIALE DU XIIe SIÈCLE
(Bibliothèque de Boulogne-sur-Mer.)

Les deux arts s'associent dès lors et apparaissent côte à côte dans les mêmes volumes. Qu'on examine, par exemple, les deux manuscrits que nous venons de citer. L'évangéliaire dit d'Ebbon appartient à la bibliothèque d'Épernay ; offert à ce prélat vers l'an 830, il a appartenu ensuite à l'abbaye d'Hautvillers. En tête de chaque Évangile, le calligraphe a réservé une page à des lettres à entrelacs ; au début du volume sont les canons disposés sous des arcades à l'antique, flanquées de petites figures, d'animaux, de scènes familières ou de chasse, copiées vraisemblablement sur d'anciens modèles ; enfin, à chaque livre, une grande peinture représentant un des Évangélistes. Ce sont des personnages à l'antique, vêtus de robes à larges plis, occupés à écrire l'histoire de Jésus : ces figures sont d'un beau style ; le dessin

en est satisfaisant, les couleurs brillantes, les ombres sont indiquées avec soin ; en un mot, sans faire tort à l'artiste, on peut croire qu'il a eu sous les yeux un modèle plus ancien qu'il a supérieurement reproduit. Ce beau manuscrit est un bon exemple de la manière dont on ornait les *Textes,* c'est-à-dire les copies des Évangiles, au IXe siècle. On retrouve les mêmes éléments dans un magnifique volume provenant de Cambrai, sauf qu'ici les figures des Évangélistes sont remplacées par les symboles de chacun d'eux ; on y remarque, en plus, au folio 16, une curieuse peinture représentant un empereur sur son trône, entouré des quatre Vertus cardinales. Notons encore l'évangéliaire de Saint-Vast d'Arras, où les grandes initiales se détachent sur des fonds éclatants, pourpre ou vert clair, où les canons sont accompagnés de curieuses figures, dont certaines dessinées à la plume, où enfin les cadres des pages ornées offrent des éléments empruntés, les uns au vieil art antique, les autres à l'art barbare.

Le sacramentaire d'Autun est encore un bon exemple du talent des artistes carolingiens. Ce précieux volume, exécuté au temps de Rainaud, abbé de Marmoutier, vers le milieu du IXe siècle, fut porté un peu plus tard en Bourgogne par la communauté fuyant les invasions normandes. Le scribe a employé tous les genres d'écriture connus de son temps : minuscule caroline, onciale, capitale classique ou rustique. Les titres sont tracés en vert, en rouge, en or, sur des bandeaux de couleur ; ailleurs, de grandes peintures représentent les sept ordres ecclésiastiques ou encore l'auteur de l'ouvrage : le pape saint Grégoire ; il est assis sur un trône et se détache sur un fond vert et pourpre dans un cadre d'or ; ailleurs, de petites miniatures, dont le style rappelle celui de la fameuse Bible dite du comte Vivien, offerte à Charles le Chauve, représentent des cérémonies religieuses ou des scènes de l'histoire évangélique. Le tout est brillant et de bon goût ; c'est un excellent spécimen de ce que savaient faire les calligraphes de la belle époque carolingienne, du talent avec lequel ils savaient utiliser toutes les ressources de l'art de leur temps.

On s'étonnera peut-être de nous entendre citer, après ces beaux monuments, le grossier psautier d'Angers ; mais ce volume est un bon exemple de l'illustration des livres saints au IXe siècle. Les peintures en sont, il est vrai, barbares, usées et à demi effacées. Mais quelques initiales moins maltraitées prouvent que le peintre, si malhabile à tracer la figure

humaine, était pourtant bon ornemaniste, et les grandes peintures sont tout au moins intéressantes ; elles représentent le roi-prophète assis sur son trône et jouant du psaltérion, les instruments de musique en usage chez les Hébreux avec leurs noms, enfin le même David entouré de ses acolytes et de ses scribes. Le tout est fort curieux, et ces mêmes scènes, mieux traitées cette fois, se retrouvent dans d'autres manuscrits et sur



CAVALIER DE L'APOCALYPSE (XIIIe SIÈCLE)
(Bibliothèque de Cambrai.)

des ivoires carolingiens. A cet égard, le volume mériterait une étude particulière, en dépit de son aspect peu séduisant.

Si tous les livres de l'Écriture ont été illustrés bien des fois, aucun ne l'a été plus souvent que l'Apocalypse. Ce texte singulier prêtait en effet à l'imagerie, et son caractère mystique avait de quoi attirer les âmes naïves. Des artistes de tous les pays ont ainsi commenté la révélation de saint Jean; de ces recueils de peintures, beaucoup viennent d'Espagne ou du midi de la France; d'autres, au contraire, ont été exécutés dans le nord de notre pays, en Allemagne ou en Angleterre. Aussi a-t-on pu sans peine réunir quatre *Apocalypses* figurées du Moyen âge, dont deux remontent au IXe siècle. Celle de Cambrai, qui renferme

quarante-six pages peintes, est assez curieuse ; l'artiste y a interprété littéralement le texte sacré, sans tenir compte des explications mystiques entassées sur ce même texte par les commentateurs chrétiens. Les personnages ont le costume du IXe siècle, sauf les soldats, qui sont armés à la romaine. Toutes les pages, peintes ou écrites, sont encadrées de listels de couleur, avec grossiers dessins. L'ensemble est assez barbare, mais intéressant. L'*Apocalypse* de Valenciennes est tout autre ; ici le texte de saint Jean a été transcrit par un scribe gallo-romain, mais les peintures, exécutées avant la copie, se rattachent plutôt à l'école espagnole. Extrêmement barbares, lourdement coloriées en teintes plates, elles sont disposées dans des cadres de listels jaunes ou rougeâtres. C'est, en somme, un monument d'une singulière sauvagerie.

Nous avons dit plus haut que l'art roman était sorti du mélange intime de ces deux arts antique et barbare, mais suivant les provinces il éclôt plus ou moins vite. Dès le Xe siècle, il apparaît tout formé, avec ses caractères spécifiques, dans le nord du royaume capétien. Au sud, au contraire, et surtout dans les provinces pyrénéennes, les traditions carolingiennes persistent fort longtemps. Nous n'en voulons comme preuve que le curieux évangéliaire de Perpignan ; le manuscrit est probablement du XIe siècle et l'ornementation, assez maladroite d'ailleurs, bien que très brillante, pourrait dater du IXe siècle. Mais l'artiste a commis des fautes singulières; ne comprenant pas à quoi servaient les colonnes des canons, il a transformé ces supports d'arcades en motifs d'ornement; les dessins à la plume du début du manuscrit sont encore fort curieux, mais rappellent également le IXe siècle; en un mot, c'est un bon spécimen de ce que les anciens archéologues appelaient, par une erreur singulière et invétérée, le style byzantin. Tandis que les ateliers calligraphiques du midi de la Gaule restent ainsi fidèles aux anciennes traditions, ceux du nord créent de toutes pièces un nouvel art. L'art roman produit alors de véritables merveilles, et les manuscrits exécutés dans les *scriptoria* des églises monastiques et séculières, de l'an mil à l'an 1200, étonnent par la richesse et l'exubérance de l'ornementation et par la beauté des teintes. Il serait impossible de décrire longuement les éléments de cette décoration : quelques mots suffiront. L'écriture est généralement régulière et pure; dans les titres, on emploie l'onciale et la capitale, celle-ci très souvent sous forme de capitale dite rustique. Au lieu de s'en tenir à l'ancien alphabet lapidaire, les calli-

graphes affectionnent les lettres contournées, avec appendices variés : fleurs, rinceaux, têtes de monstres; parfois, ces lettres sont en couleurs alternées, rouge, bleu et vert; parfois encore, à l'encre noire on ajoute des rehauts de couleur. On compose ainsi des pages entières du plus bel effet. On ne saurait nier qu'il n'y ait là de la bizarrerie voulue, mais ces grands tableaux d'écriture sont de teintes si harmonieuses qu'on pardonne à l'artiste — car de pareils écrivains méritent ce nom — cette recherche parfois excessive de fantaisie. Ajoutons-y les lettres initiales;



LA CRÉATION (XIVe SIÈCLE)
(Bibliothèque de Grenoble.)

la forme en varie à l'infini; le plus souvent, ce sont, sur un fond de couleur, des animaux ou des feuillages entremêlés avec un art infini; le tout est bleu, rouge, jaune, vert, et les teintes sont graduées et alternées avec un soin extrême. On a souvent appelé ces initiales *dracontines*, la plupart d'entre elles renfermant des dragons dont le corps sert de motif principal à l'ensemble; on y trouve aussi des poissons, des chiens, des têtes monstrueuses, rappelant celles qui figurent sur les cathédrales. Telle ou telle couleur domine suivant les pays; dans certains ateliers du nord, voisins de l'Allemagne, c'est le vert; ailleurs, le bleu ou le rouge. Parfois aussi ces dessins se détachent sur le parchemin pris comme fond, et la teinte jaunâtre de la peau contribue à l'effet d'ensemble. Ailleurs, par exemple en Normandie, on a un goût particulier pour les lettres dessinées à la plume, avec rehauts de couleur claire;

comme dans des manuscrits écrits au Mont Saint-Michel ; un recueil de chroniques du XIIe siècle est orné d'initiales ainsi exécutées, avec têtes humaines qui ont la prétention d'être des portraits. Mais, le plus souvent, les calligraphes aiment les motifs qu'emploient, vers le même temps, les sculpteurs des chapiteaux ou des frises d'églises, et leur art se développe dans le même sens que l'art de la pierre. A mesure qu'on avance dans le XIIe siècle, il s'épure et se simplifie ; le dessinateur revient aux traditions antiques, renonce peu à peu aux figures monstrueuses et montre une évidente prédilection pour les feuilles largement épanouies, rappelant les belles créations des grandes écoles sculpturales de Bourgogne et de Provence.

Ces recherches de bizarrerie, qui caractérisent le XIe siècle, n'étaient pas pour plaire à certains esprits austères, et saint Bernard ne manque pas de les condamner dans une lettre célèbre, satire dirigée contre l'ordre de Cluny, rival de celui de Cîteaux. Il y proscrit ces monstres bizarres, ces fleurs et ces rinceaux exubérants, et, dociles à ces remontrances et aux graves enseignements de leurs premiers fondateurs, les moines cisterciens se contentent d'une ornementation plus simple. Citons seulement une belle copie des *Moralia in Job* de saint Grégoire, exécutée en 1134 à l'abbaye de la Ferté-sur-Grosne, au diocèse de Châlon-sur-Saône. Ici, les initiales de couleur se composent d'entrelacs de couleurs variées, avec alternance de teintes, le tout disposé dans un cadre à fond bleu. C'est un simple dessin à la plume, avec quelques humbles fleurettes. Mais le diable ne perd jamais ses droits, et si le copiste, Pierre de Toul, a renoncé à des pratiques condamnées par ses pères spirituels, il avait dû dérober bien des heures à la prière avant d'atteindre cette impeccable sûreté de main qui fait le charme de ces jolies initiales.

Dans l'ornementation des manuscrits à l'époque romane, la figure humaine joue également un grand rôle. Parfois l'artiste se contente de l'introduire dans les grandes initiales occupant une page entière, et dans la panse de la lettre capitale il dispose en registres des scènes empruntées à l'ouvrage transcrit. Ainsi, dans la *Cité de Dieu* de Boulogne-sur-Mer, du XIIe siècle, en tête du XIe livre sont figurés les principaux épisodes du Jugement dernier. Ailleurs, c'est un tableau représentant l'offre du manuscrit à un personnage céleste ; dans une copie du commentaire de saint Jérôme sur Jérémie (bibliothèque de

Dijon), on a figuré la Vierge entre deux abbés ; au-dessous un moine, à genoux, offre à la Mère de Dieu le volume copié par lui ; c'est une peinture de style hiératique, mais ayant grand air, exécutée probablement à Saint-Vast d'Arras. Ces figures sont tout entières coloriées et se détachent sur un fond de couleur éclatante, avec cadres d'ornement. Ailleurs, et notamment en Normandie, on préfère le simple dessin au trait, tantôt noir, tantôt de couleur, avec quelques rehauts, posé à même sur le vélin blanc ou légèrement teinté. Citons une figure de saint Grégoire, qui accompagne une copie des *Homélies* de ce père, exécutée au Mont Saint-Michel ; le saint écrivain est dessiné en rouge sur fond vert. Même parti pris dans un recueil de chroniques du XIIe siècle, venant encore de l'abbaye du Mont, et dans la célèbre *Chronique* de Fontenelle ou Saint-Wandrille du XIe, aujourd'hui conservée à la bibliothèque du Havre. Ici, l'artiste a voulu représenter les grands abbés du monastère depuis les origines ; ce sont des pages excellentes, au trait, avec rehauts de couleur ; le dessin est dur et traditionnel, mais l'effet général est surprenant et d'une grandeur un peu sauvage.

Tous les manuscrits énumérés jusqu'ici étaient à l'usage de clercs et proviennent de bibliothèques monastiques. Les laïques, dès l'époque carolingienne, ont eu aussi leurs livres, ouvrages de piété ou de lecture ; on connaît ainsi des psautiers, des livres de prières ayant appartenu à des princes, Charlemagne par exemple ou Charles le Chauve. Bien plus, on a fait servir l'image à l'instruction religieuse des fidèles. De bonne heure, l'Église avait recommandé cet enseignement par les yeux, moyen commode de faire connaître à ces esprits enfantins l'histoire sainte et les dogmes catholiques. On illustra donc les Psaumes, l'Apocalypse, enfin les deux Testaments entiers, et on peut voir dans une des vitrines une Bible historiée célèbre, exécutée en 1197 par Ferrandus Petri de Funes pour le roi de Navarre, Sanche. Ce volume, aujourd'hui à Amiens, renferme plus de mille compositions racontant l'histoire sainte et évangélique ou illustrant la vie d'un certain nombre de saints et de martyrs honorés dans le midi de l'Europe. Le monument est extrêmement curieux, mais d'aspect peu agréable ; les figures et les groupes, grossièrement dessinés à la plume, sont recouverts de couleurs posées à plat et sans ombres. L'auteur a suivi scrupuleusement le texte saint, dont une analyse en latin accompagne les images. C'est

un intéressant spécimen de ces grandes Bibles historiées, dont on devait plus tard exécuter un grand nombre dans les ateliers de la France, et dont quelques-unes sont de vraies œuvres d'art ; on a fait de même des vies de saints en images, avec légendes tantôt françaises, tantôt latines ; ce sont là manuscrits servant à la fois à l'amusement et à l'instruction.

Si les livres à l'usage des laïques apparaissent dès lors en grand nombre, c'est que les temps ont changé ; à dater du XIIIe siècle, il existe un public instruit en dehors des églises et des cloîtres, et à ce public il faut des livres de lecture et d'enseignement. Aussi, au moment même où les anciens *scriptoria* monastiques languissent ou disparaissent, se créent autour des grandes universités françaises et étrangères des officines où l'on produit en masse des manuscrits à l'usage des lecteurs de tout ordre. A Paris surtout s'établissent de nombreux *stationarii* qui, sous la surveillance de l'*alma mater,* multiplient les exemplaires des traités usuels de théologie, de droit, de science et de médecine. Mais ces livres de travail, hâtivement exécutés par des étudiants besogneux ou par des copistes de profession, ne satisfont point les goûts luxueux de beaucoup de lecteurs : à côté de ces manœuvres, il existe des calligraphes célèbres, dont quelques-uns ont signé leurs œuvres, et qui ont pour clients les princes et les nobles lettrés, aussi bien que les riches bourgeois. On a comme autrefois le goût des images brillantes, et une foule d'enlumineurs s'évertuent à satisfaire ce goût. Dès lors, ce n'est plus à des moines que sont dus les beaux manuscrits, mais à des artistes laïques, les uns simples manœuvres, travaillant sur patron et produisant des œuvres brillantes mais banales, les autres, surtout au XIVe et au XVe siècle, doués d'un talent plus personnel et composant pour de riches amateurs de véritables merveilles de finesse et de grâce. Inutile d'ajouter que ces travaux, vraiment artistiques, coûtaient fort cher, et que, par suite, le nombre des manuscrits réellement beaux et soignés est assez faible. A cet égard, l'éducation du public moderne est encore à faire, et les prix atteints dans les ventes par certains manuscrits semblent dénoter un engouement irraisonné pour des productions de second ordre et d'une déplorable banalité. Voici pourtant quelques bons spécimens de la miniature française au XIIIe siècle. Tout d'abord une jolie *Apocalypse* historiée (bibliothèque de Cambrai) ; les figures sont dessinées à la plume avec rehauts de couleurs claires, jaune, rouge et vert, et sont tout à fait dans le style d'un autre exemplaire célèbre, conservé aujourd'hui à la Biblio-

thèque Nationale ; ce dernier, jadis propriété du fameux duc de Berry, fut prêté par lui à son frère Louis d'Anjou et servit de modèle à Nicolas Bataille, auteur de la fameuse tapisserie de l'Apocalypse, aujourd'hui à la cathédrale d'Angers. Une autre *Apocalypse* figurée, un peu plus récente (bibliothèque de Toulouse), renferme une traduction des révéla-



SCÈNE FAMILIÈRE (ÉCOLE DE BOURGOGNE)
(Bibliothèque de Valenciennes.)

tions de saint Jean en vers français. Citons encore le volumineux recueil des romans de la Table Ronde (bibliothèque de Rennes), avec petites peintures occupant la largeur d'une colonne, puis une *Histoire ancienne* en français, dont l'écriture et l'illustration paraissent déceler l'influence italienne. D'autres manuscrits comportent une ornementation plus sobre ; exemple, une Bible latine (bibliothèque de Dôle), écrite en caractères microscopiques, bon type de ce qu'on appelle les Bibles de saint Louis, que produisirent par milliers les ateliers parisiens au XIIIe siècle ; exemple encore, un manuscrit exécuté pour Bernard de Castanet, évêque d'Albi,

puis du Puy, en l'an 1300, avec lettres ornées sans or, d'une suprême élégance ; ce beau volume montre combien habiles étaient les scribes du midi de la France, dont le style rappelle celui de leurs voisins d'au delà des monts. Vers le même temps, ces enlumineurs laïques exécutent également nombre de livres de prières et d'église. Citons seulement un beau pontifical de Châlons-sur-Marne, dont la reliure offre huit miniatures sur vélin représentant les cérémonies épiscopales ; puis, un superbe livre de prières (bibliothèque de Cambrai), exécuté pour Mahaut de Brabant († 1288), femme de Gui de Châtillon, comte de Saint-Pol. C'est un excellent spécimen du talent des calligraphes et des enlumineurs du nord de la France vers ce temps ; les grandes peintures sont fines et élégantes, l'écriture très soignée, et on peut y étudier quelques-uns des motifs favoris de ces vieux artistes. Les marges sont couvertes de rinceaux et de vignettes, avec sujets familiers et grotesques, dont beaucoup empruntés à la comédie animale ; l'usage ne s'en perdra jamais, et jusqu'au XVIe siècle ces humbles artistes déploieront une verve inépuisable ; dans certaines de ces images, on reconnaît facilement une intention satirique, et les dessinateurs y tournent en ridicule les choses et les gens les plus respectables. Ces peintres sont bien les frères et les émules des sculpteurs qui, vers le même temps, travaillèrent aux églises gothiques.

Pour les XIVe et XVe siècles, il était difficile de choisir parmi toutes les merveilles entassées dans les bibliothèques de province. On a pu toutefois réunir quelques types des différents genres de manuscrits exécutés au cours de ces deux cents ans. Le *Rational* de Guillaume Durand, de la bibliothèque de Beaune, montre la peinture servant à illustrer des ouvrages plutôt sérieux ; ce manuscrit est du XVe siècle. De 1447 date le *Propriétaire des choses* de Barthélemy l'Anglais, d'Amiens ; c'est l'œuvre d'Étienne Sanderat, d'Auxerre, écrivain de Jean de Châlon ; les peintures, très nombreuses et variées, prouvent la fécondité et l'habileté de ce calligraphe. Veut-on savoir ce dont étaient capables les enlumineurs du temps de Charles V ? Qu'on examine le Tite-Live de Bordeaux et la Bible française de Grenoble. On y remarquera cet encadrement tricolore dont on a fait longtemps la marque distinctive des volumes exécutés pour le royal amateur ; le fait en lui-même est douteux, mais cet ornement paraît avoir été en grand honneur à Paris, de 1350 environ à 1400. Veut-on étudier la manière des peintres de l'école dite de Bour-

gogne, si florissante au xve siècle ? Un manuscrit de Valenciennes, copié à Bruges en 1462 par le célèbre David Aubert, en fournit un spécimen excellent. La peinture d'en-tête, où l'on voit représentée la naissance d'un enfant, est des plus remarquables, et les autres miniatures du volume ne lui sont point inférieures. Ce beau manuscrit a d'ailleurs une origine illustre ; commandé à David Aubert par Philippe de Croy, il appartint plus tard aux comtes de Horn et d'Egmont, et le premier volume de l'ouvrage, confisqué par Philippe II, est aujourd'hui à Madrid. Enfin, nous recommandons aux curieux un pontifical du xve siècle, conservé à Cambrai ; on remarque sur les marges une foule d'intéressantes peintures, et la reliure est singulière ; les plats en ont été évidés à l'intérieur pour recevoir certains ustensiles employés dans la liturgie épiscopale. C'est un livre de voyage, que nous croyons exécuté à Cambrai même, par un artiste flamand ou allemand d'origine.

Nous voici arrivés au xvie siècle ; l'imprimerie existe depuis longtemps ; on n'en continue pas moins à exécuter des manuscrits à peintures. L'art nouveau est entré dans les mœurs et l'ornementation à la mode antique apparaît dans les livres d'Heures, dans celui de Grenoble, par exemple, dont nous nous garderons de faire un éloge exagéré : c'est un travail lourd et sans grâce, où l'artiste a abusé des couleurs brillantes et des glacis d'or. Plus intéressantes sont les Heures dites de Diane de Poitiers ; que le manuscrit ait appartenu à cette célèbre favorite, il serait téméraire de l'affirmer ; nous croyons plutôt que c'est un livre de prières fait pour Henri II ; il a appartenu plus tard à Louis XIII. Les miniatures sont médiocres, mais l'ensemble est luxueux et élégant, et la forme singulière. Ouvert, le volume, que revêt une somptueuse reliure, a la forme d'une fleur de lys. Nous citerons encore un graduel, exécuté pour Robert de Croy, évêque de Cambrai de 1519 à 1556, par un scribe enlumineur, Martin Lescuyer ; il offre un singulier mélange des deux arts gothique et néo-latin ; la première page, représentant les armes du noble prélat, est d'un bel effet. Enfin, pour terminer, un mot du curieux terrier des domaines de Louis de Graville, amiral de France sous Louis XII. Ce beau volume appartient à Mme de la Baume-Pluvinel. La description de chaque fief est précédée d'une grande peinture tout à fait intéressante, représentant des scènes familières : départ pour la chasse, intérieur d'une fauconnerie ou d'une basse-cour, chasse au héron, cortège de seigneurs se rendant à l'église, etc. Dans les fonds, l'artiste

paraît avoir voulu représenter les différents châteaux de Graville, lequel en possédait un bon nombre, en sa qualité de favori du roi. Le tout dénote une main exercée; les figures sont un peu lourdes, c'est le cas dans presque toutes les peintures de l'époque, mais l'ensemble est amusant et les couleurs brillantes. On ne peut mieux terminer cette revue rapide des manuscrits exposés au Petit Palais qu'en signalant ce remarquable produit des écoles de peinture parisiennes à l'aurore des temps modernes.

AUGUSTE MOLINIER



LES IVOIRES



FEUILLET DE DIPTYQUE
AU NOM DE JUSTINIANUS, CONSUL EN 521
(Collection S. Bardac.)

Quelle que soit la réserve imposée aux organisateurs de l'Exposition rétrospective de l'Art français, quelle qu'elle doive être, nous faillirions, nous semble-t-il, au devoir momentané de rapporteur impartial qui nous est aujourd'hui dévolu par les éditeurs de cet ouvrage, si nous n'osions reconnaître que peu souvent il a été donné de voir groupée une réunion de pièces d'ivoire aussi abondante et, dans son ensemble, d'une aussi rare qualité. La meilleure partie de la gratitude du public qui visite le Petit Palais des Champs-Élysées doit d'ailleurs aller aux musées provinciaux et surtout aux collectionneurs qui ont consenti à se dessaisir, pour six longs mois, d'objets aimés, et qui ont ainsi permis une manifestation qui, sans leur concours, fût demeurée incomplète dans son développement didactique. Le rôle des organisateurs s'est borné à connaître les bonnes portes et à y aller frapper, tant à Paris que dans les départements et même à l'étranger. Ils ont rapporté de leurs tournées une abondante moisson, pour le simple agrément des uns et aussi, veulent-ils croire, pour l'instruction des autres : « *Peregrinando acquiritur* », dit une devise gravée sur le dossier d'une grande chaise de bois prêtée par le musée du Puy et que l'on peut voir dans une galerie ; ce pourrait être la leur.

Aux termes du programme élaboré et adopté dès la première heure, l'Exposition devait se limiter exclusivement à l'art français ; il avait été

décidé, d'autre part, que le classement général des salles et le groupement des objets se feraient par matière et non par époque, comme cela avait eu lieu pour l'Exposition rétrospective du Trocadéro en 1889. Restreindre ainsi le cercle des recherches futures aux productions d'un seul pays, c'était limiter par avance l'ampleur de la récolte possible; prévoir un classement méthodique en raison de la matière adoptée, c'était, d'autre part, presque s'engager à montrer pour chacune de ces matières le développement successif et non interrompu de ses diverses applications et des formes qu'elle revêtit à travers les siècles ; c'était, par suite, s'exposer au péril de laisser subsister certaines lacunes qui eussent été d'autant plus apparentes que l'ensemble de chaque série pouvait plus facilement se lire d'un coup d'œil. La tâche se trouvait ainsi sensiblement accrue; mais, grâce aux bonnes volontés qui, si l'on excepte certaines municipalités mal conseillées ou par nature peu prêteuses, ont, le plus fréquemment accueilli ces demandes, l'on peut dire que, en général, le succès a passé les espérances.

L'Exposition, avons-nous dit, devait se limiter à l'art français. Après cette formelle déclaration de principe, l'on pourra trouver tant soit peu paradoxal de nous voir commencer, en suivant l'ordre des temps, l'énumération des pièces principales réunies dans cette exposition par une pièce grecque. Grecque en effet, ou tout au moins du style hellénique le mieux écrit, est assurément cette belle tête de femme, à la chevelure ceinte d'un bandeau, que conserve le musée de Vienne (Isère) et que commente plus haut, avec sa compétence bien connue, M. Salomon Reinach. Si la Gaule ne l'a pas vue naître, c'est en Gaule qu'elle fut trouvée, et cela ne suffisait-il pas pour la faire considérer de bonne prise pour l'Exposition?

L'on sait combien restreint est le nombre des diptyques du Bas-Empire parvenus jusqu'à nous ; diptyques de consuls ou diptyques de particuliers, qui, entre hauts personnages, s'envoyaient en cadeaux, pour commémorer une entrée en charge ou simplement quelque événement heureux. L'Exposition en compte trois. Le premier, qui a longtemps appartenu à la cathédrale de Bourges et que conserve le musée de cette ville, est anonyme, mais le style de sa sculpture ronde et basse, devenu aujourd'hui mousse, par suite d'un long usage, doit faire assigner la fin du ve siècle ou le commencement du vi^e^ pour date de son exécution, qui est toute romaine. Dans le registre supérieur de chacun des feuillets,

se voit le consul assis entre deux assistants, sur sa chaise curule, drapé, tenant d'une main la *mappa circensis* et de l'autre le sceptre, les pieds posés sur le *scabellum*. C'est là le type consacré pour caractériser la plus haute magistrature de l'Empire, et c'est ce type que l'on verra adopter



RELIURE DE L' « OFFICE DES FOUS »
(Diptyque de la bibliothèque de Sens.)

par le christianisme pour la représentation du Christ ; le livre de Vérité se substituera simplement à la *mappa*. Le registre inférieur nous montre les jeux du cirque et la lutte des belluaires contre les fauves. Au nom de Justinianus, consul à Constantinople en 521, sont inscrits les deux feuillets, admirables en leur sobriété, qui, de la collection Aymard, du Puy, sont passés dans celle de M. Sigismond Bardac : une couronne circonscrivant au centre l'inscription dédicatoire, quatre fleurons en

cantonnant les angles, enfin un cartouche au nom du consul, font tous les frais de la décoration. La collection Trivulzio de Milan et la Bibliothèque Nationale possèdent du même consul des diptyques similaires. Enfin, il nous faut encore ranger au nombre des diptyques du VIe siècle, mais, cette fois-ci, émanant de simples particuliers, celui de la Bibliothèque de Sens, qui, depuis le XIIIe siècle, sert, dans un entourage d'orfèvrerie, de couverture à l'*Office des fous* et à la *Prose de l'Ane* : on y voit le lever du Soleil et de la Lune, sous les traits de Bacchus et de Diane. Le contenant et le contenu sont l'un et l'autre trop célèbres et ont déjà trop souvent couru les expositions pour que nous nous y attardions ici.

Comme le diptyque de la bibliothèque, sauvegardé par l'office sacré qu'on lui fit remplir, la petite boîte toute profane et toute païenne de la cathédrale de Sens, au pourtour de laquelle court une chasse, s'est vue sanctifiée par le rôle de pyxide eucharistique, puis de reliquaire, qui lui fut successivement attribué ; son travail est exclusivement romain et sa date ne doit guère être retardée au delà du Ve siècle. Romain aussi, et d'une époque un peu plus avancée, avec quelque influence byzantine, est un autre cylindre, aujourd'hui dépourvu de toute monture, que conserve le Musée des antiquités de la Seine-Inférieure, à Rouen. Avec lui apparaissent, en cette série d'objets, les sujets chrétiens. On remarquera dans la *Nativité* et l'*Adoration des Bergers et des Mages* qui se déroulent sur ses flancs le costume de ces derniers, coiffés d'un bonnet phrygien et les jambes couvertes de braies. Le même accoutrement, que l'on voit disparaître avec l'époque carolingienne, nous est encore fourni par une curieuse petite plaque rectangulaire du musée de Nevers, et l'on peut rapprocher de ce type très caractérisé des reproductions analogues et presque contemporaines du même sujet, qui se voient sur certains sarcophages chrétiens, entre autres sur l'un de l'église de Saint-Maximin.

Les deux pyxides, jusqu'ici peu connues, de l'église de la Voûte-Chilhac (Haute-Loire), devaient primitivement, comme la custode de Sens, être munies de couvercles plats, à charnières et serrures, s'il faut en croire les traces qui restent apparentes sur leurs côtés ; c'est seulement au XIIIe siècle qu'elles furent montées sur un pied de cuivre et couronnées d'un amortissement conique. Ce ne dut être là qu'une simple transformation appropriée au goût du jour, car leur forme et les sujets

qui s'y voient, *La Samaritaine, La Guérison du paralytique*, *Le Massacre des Innocents*, ne permettent pas de penser qu'elles aient jamais servi à autre chose qu'à contenir la réserve eucharistique. Le métier en est des plus grossiers et montre en quelle décadence étaient tombés les ivoiriers du VI[e] siècle quand ils étaient livrés à eux-mêmes et n'étaient plus guidés par un type fixe et un modèle consacré.



CAVALIER, XI[e] SIÈCLE
(Collection Albert Maignan.)

A travers ces formes hésitantes se perçoit néanmoins encore l'influence de la tradition classique, survivante chez les Gallo-Romains de la dernière heure. A en juger par ce que l'on peut considérer comme leur apport personnel, l'art des nouveaux venus sur le sol de la Gaule n'était guère fait, du moins en ce qui nous concerne en ce moment, pour renouveler un métier qui allait s'oubliant et pour fournir de grands éléments à son rajeunissement. Quelques peignes conservés aux musées de Reims, de Tours, de Cambrai, décorés de simples cercles ponctués, de disques concentriques, de dessins géométriques, repercés aussi de

petites croix ; un coffret encore, dit châsse de Saint-Mundry, appartenant à l'église de Célettes (Loir-et-Cher), sont tout ce que nous fournit l'art barbare des Mérovingiens, qui semble d'ailleurs s'être plus appliqué à traiter le métal, bronze, fer ou or, que l'ivoire, devenu rare.

Il faut attendre l'époque carlovingienne pour voir se renouer, non sans éclat, la tradition classique; mais alors Byzance apparaîtra à côté de Rome comme un des facteurs principaux de cette renaissance. Sans parler du célèbre coffret teint de pourpre appartenant à la cathédrale de Troyes, qui fut apporté directement de Byzance, comme le veut une tradition fort justifiée, l'influence des Grecs de Constantinople nous apparaît dans le feuillet de diptyque de la cathédrale de Nancy, où se voient *La Crucifixion* et *Les Saintes Femmes au tombeau*; les palmettes qui forment le cadre de la plaque, la disposition de l'édicule qui figure le tombeau, ne laissent aucun doute à cet égard. L'art latin se retrouve, au contraire, dans la *Crucifixion* qui décore l'un des plats de la couverture de l'évangéliaire appartenant à l'église de Gannat (Allier). C'est à la même époque, c'est-à-dire au IXe ou au Xe siècle, qu'il faut rapporter, nous semble-t-il, la très belle plaque qui appartient au musée archéologique d'Orléans. Au centre, le Christ, foulant les démons à ses pieds, est assis dans l'attitude du consul, telle que nous la montrent les diptyques du VIe siècle; à sa droite, il remet à saint Pierre le livre des Évangiles ; un ange purifie, à sa gauche, les lèvres d'Isaïe; dans la partie inférieure, le Christ instruit les Apôtres, et saint Pierre prêche la loi nouvelle. L'évangéliaire de l'abbaye de Morienval, conservé aujourd'hui à l'ancienne cathédrale de Noyon, nous présente un curieux et rare spécimen du mariage de la corne et de l'ivoire, dont l'effet décoratif ne devait pas être sans agrément alors que la reliure, aujourd'hui bien délabrée, était dans sa primitive fraîcheur. Le caractère de l'inscription et la facture des petites plaques d'ivoire ne permettent pas de faire remonter l'exécution de l'ensemble au delà du Xe siècle. Constatons toutefois, moins pour fixer une date que pour rechercher une origine, que la bordure d'entrelacs d'ivoire qui encadre la plaque de corne se voit sur maints monuments mérovingiens, et, d'autre part, que les ouvertures, en forme de croix grecque qui percent cette plaque, se retrouvent, non seulement sur le fauteuil de la statue de sainte Foy du trésor de Conques, qui date également de la fin du Xe siècle, mais encore sur un des peignes barbares appartenant au musée de la Société archéologique de Touraine que nous

signalions plus haut. Mentionnons, enfin, avant de quitter la période carolingienne et sans parler des peignes liturgiques de saint Gauzelin et de saint Loup, conservés dans les trésors des cathédrales de Nancy et de Sens, la curieuse plaque du musée de Rouen, dans laquelle on peut reconnaître l'ange apparaissant à Joseph couché sur son lit.

Bien téméraire serait qui oserait affirmer et bien habile surtout qui pourrait prouver l'origine certaine des oliphants; sont-ils orientaux, ou byzantins imités de modèles orientaux, ou encore occidentaux reproduisant des prototypes orientaux ou byzantins ? C'est la question qui se pose pour la plupart d'entre eux. On sait le rôle que leur fit fréquemment jouer le Moyen âge; ils servirent souvent de récipients pour le



OLIPHANT, XIe SIÈCLE
(Musée Saint-Raymond, à Toulouse.)

transport des reliques, et cela explique pourquoi plusieurs d'entre eux passèrent par des cathédrales avant d'entrer dans des musées. Les antilopes qui se grattent l'oreille avec leur patte de derrière, sur l'oliphant de Valmont, au Musée des antiquités de la Seine-Inférieure; le chameau de l'oliphant du musée Saint-Jean à Angers, ne peuvent venir que d'Orient; mais en sont-ils venus sans étapes, ou se sont-ils arrêtés à Constantinople, comme paraissent avoir fait les lions et les oiseaux et les autres sujets de ménagerie plus ou moins fantastique des oliphants de Saint-Sernin de Toulouse, des musées de Clermont et du Puy ? L'incertitude de leur origine peut permettre quelque hésitation sur la date qui leur doit être assignée : mais on ne s'éloignera guère de la vérité, semble-t-il, en la circonscrivant entre la fin du xe et le commencement du xiie siècle.

Quelle était la destination de ce curieux petit cavalier en os de morse ou de baleine qui fait partie de la collection de M. Albert Maignan ? Coiffé de la calotte de mailles, vêtu de mailles également, l'écu décoré

de trois disques étoilés couvrant le bras gauche, il nous paraît avoir, en son costume, quelque similitude avec les guerriers dont la théorie se déroule sur la tapisserie de Bayeux, et qui n'est pas antérieure au XIe siècle. On a pensé en faire un pion d'échiquier, mais la grandeur peu commune de l'échiquier qu'eût nécessité une pareille cavalerie rend peu soutenable cette hypothèse, toute séduisante qu'elle soit au premier abord.

Avec la belle plaque appartenant à M. Campe, qui la tient de la collection Spitzer, nous sommes en pleine époque romane : la main droite haute, bénissant à la latine, les pieds reposant sur un coussin, le Christ est assis de face, au centre d'une gloire elliptique en forme de *vesica piscis* ; cet excellent morceau paraît descendu du tympan d'une porte de cathédrale; la bordure de bois peint simulant un travail d'orfèvrerie qui lui sert de cadre donne à penser qu'il a dû concourir à la décoration d'un coffret ou d'une châsse. L'on remarquera que les yeux sont formés de deux perles de verre noir, suivant une pratique qui a peu duré et dont deux petites figures de saint Jean et de la Vierge, d'un fort beau caractère, appartenant au musée de Saint-Omer, nous fournissent un second exemple de la même époque.

Encore romane par son galbe général, il faut pourtant reporter aux débuts de l'époque gothique, à la fin du XIIe siècle, la Vierge dite de Boubon, dont l'Exposition a réuni les deux parties, appartenant à MM. Sailly et Lavergne. S'ouvrant par deux volets, comme un triptyque, elle nous montre plusieurs scènes de la vie du Christ où l'on sent que la sculpture d'ivoire, suivant l'évolution de la statuaire de pierre, a rompu avec les formes du passé.

Une vitrine a encore réuni pour six mois deux petites figures depuis longtemps dissociées qui, après l'Exposition, reprendront chacune le chemin des collections qui s'en sont momentanément privées : une Vierge, appartenant à M. Garnier, et un ange, appartenant à M. Chalandon, ont pu ainsi reconstituer la scène de l'Annonciation. Nous n'hésitons pas à dire que ce groupe est à nos yeux un des plus précieux de l'Exposition. Il appartient aux plus excellentes traditions du XIIIe siècle ; la Vierge est bien proche parente de celle qui fait partie de l'inestimable groupe de la *Descente de Croix,* au Louvre, et l'ange a toute l'ampleur, en ses dimensions restreintes, des statues monumentales qui garnissent le portail de telle cathédrale, et plus particulièrement de celle de Reims.

Entre les trois Vierges assises et portant l'Enfant, de l'église de Villeneuve-lez-Avignon, et des collections Oppenheim et Martin Le Roy, toutes trois contemporaines et de la fin du XIIIe siècle, le critique chargé de porter un jugement pourrait se prendre de la même hésitation que le berger troyen, et peut-être finirait-il, pour se tirer d'affaire, par laisser la pomme à celle qui l'a déjà, à la troisième. C'est la même grâce, ce sont les mêmes mains effilées, les mêmes sourires, déjà le même maniérisme aussi; nous nous trouvons là en présence d'un art raffiné et précieux, qui ne suit peut-être pas tout à fait la marche de la grande statuaire monumentale contemporaine et qui commence déjà à s'adresser à une élite, aux privilégiés en situation de devenir les heureux possesseurs de ces précieuses et coûteuses images. A côté de ces trois pièces capitales, les autres — et elles sont nombreuses — des XIVe et XVe siècles qu'a réunies une même vitrine, pâlissent un peu, bien qu'elles eussent pu faire la gloire d'autres expositions, et nous nous contenterons de citer, à divers titres, celle de M. Boy, qui, suivant un geste peu commun, porte sur ses genoux le berceau d'où s'échappe l'Enfant emmailloté; celle du musée de Rouen, dont la collection Spitzer possédait une réplique; celle de M. Porgès, qui sort de la même collection; un petit groupe enfin, fort gracieux sous ses colorations un peu effacées, qui nous montre sainte Anne portant la Vierge, qui porte elle-même l'Enfant, conformément à un type qui devint fréquent au XVe siècle dans la France du Nord.



LA VIERGE ET L'ENFANT, XIVe SIÈCLE
(Collection Martin Le Roy.)

La date de 1340 nous est fournie par une inscription gravée le long de la terrasse sur laquelle pose le reliquaire du chef de saint Romain, appartenant à la cathédrale de Rouen. Le reliquaire lui-même, formé d'une grosse loupe de cristal montée en orfèvrerie, a subi de regrettables restaurations ultérieures; mais cette date peut fort bien être acceptée pour les deux gracieuses figures d'anges qui, debout, le regard au ciel, les ailes éployées, l'encadrent en portant des cierges.

De toutes les séries d'objets qui nous sont parvenus des XIVe et XVe siècles, la plus abondante est assurément celle des diptyques, triptyques, polyptyques, devant lesquels devaient se faire à domicile les dévotions, comme à l'église elles se faisaient devant les retables. Les sujets qui y sont représentés sont d'ailleurs les mêmes, et c'est généralement, pour l'édification des âmes pieuses, la vie et la passion du Christ, plus rarement la vie de la Vierge ou de quelque saint qui en fournissent le thème. Ce qui ressort de la comparaison que leur réunion permet, c'est que ces petites pièces, souvent purs articles de commerce, devaient être faites d'après des patrons qui circulaient dans les ateliers, chaque artisan apportant forcément, à cette heureuse époque où les procédés mécaniques de reproduction étaient ignorés, sa part d'invention et d'habileté individuelle dans l'interprétation du modèle donné. C'est ainsi, pour ne citer qu'un exemple, que nous voyons les mêmes scènes de la vie du Christ se succéder avec les mêmes dispositions et suivant un ordre identique, modifiées seulement dans l'accessoire du détail, sur deux diptyques appartenant au musée de Dijon et à la collection Campe. Mentionner ici tous ceux qui mériteraient de l'être et que l'Exposition doit à M. le baron Oppenheim, M. le comte de Valencia, MM. Cottreau, Boy, Garnier, Bardac et d'autres encore, nous entraînerait au delà des limites permises à cette rapide revue.

L'amour est presque l'unique thème qui a inspiré les ivoiriers dans la décoration des coffrets, boîtes de miroirs, tablettes à écrire, de ces menus et délicats objets d'ordre intime, d'un usage exclusivement civil et particulièrement féminin. Pour les hommes des XIVe et XVe siècles, fort au fait des romans de chevalerie, les allusions devaient être des plus claires ; elles le sont souvent moins pour nous. Nous avons bien reconnu dans un coffret appartenant à M. Mannheim, frère ou cousin d'un autre coffret du musée du Louvre, la lamentable et touchante aventure de la châtelaine de Vergy, divisée en une série de petits tableaux

comme les couplets d'une complainte ; dans un boîte de miroir de M. Cardon, sur laquelle un jeune homme et une jeune fille s'absorbent en une partie de tric-trac, l'avant-dernier acte de l'aventure de Huon



TRIPTYQUE, XIV[e] SIÈCLE
(Collection Oppenheim.)

de Bordeaux, où se joue la tête de l'un et la vertu de l'autre ; sur un admirable coffret de M. le baron Oppenheim, le lai d'Aristote, la fontaine de Jouvence, l'homme sauvage, la prise de la Licorne, les prouesses de Lancelot, et l'épisode de Tristan et Yseult surpris à la fontaine par la jalousie du roi Mark. Mais il nous est plus malaisé d'expliquer le sens et l'enchaînement des faits qui se déroulent tout au

long sur deux coffrets de MM. Mannheim et Théwalt et qui se retrouvent encore, mais sous un aspect réduit, sur un peigne de M. Salting, une plaque de M. Cottreau et des boîtes à miroirs du musée d'Angers et de la collection Gillot : ce sont, entre un jeune homme et une jeune fille, des échanges de caresses, de galantes conversations au cours desquelles certaine couronne de fleurs, que l'on voit plusieurs fois reparaître, semble jouer un rôle qui nous échappe aujourd'hui. De tous les sujets dont la galanterie fait les frais, l'un des plus fréquents est encore l'assaut du château d'Amour. Les boîtes de miroirs paraissent s'en être fait une spécialité ; toutes ne reproduisent pas la scène au même moment de l'action. C'en est le début, c'est l'attaque que nous montre le miroir de M. Salting : les cavaliers vont donner l'assaut et, sur les créneaux, les défenseurs, des femmes, s'apprêtent à les repousser en leur lançant des fleurs en guise de projectiles; avec les deux excellentes plaques de MM. Garnier et Doistau, nous sommes en plein combat : les assiégées, qui ne demandent qu'à se faire prendre, font voler sur les assiégeants leurs munitions avec une *furia* enjouée qui fait songer au jeu moins gracieux des confetti ; enfin, la place est bien près de se rendre et la victoire d'être gagnée ; la herse est levée, dans le miroir de Mme la marquise Arconati-Visconti, et l'escalade commence avec la complicité des deux partis ; au sommet, l'Amour triomphant et couronné dirige ses flèches vers des cœurs très disposés à se laisser percer. Tout cela est de la grâce la plus charmante et sent le madrigal.

Une mention spéciale, en un ordre d'idées moins mondain, est due à un petit groupe de *L'Annonciation*, peu connu, et que le musée de Langres a, non sans quelque hésitation, consenti à prêter. Une tradition contre laquelle il n'y a pas lieu de s'inscrire en faux, et que confirme le blason frappé sur l'écrin qui le renferme, veut qu'il ait appartenu à Philippe le Bon, duc de Bourgogne ; la Vierge, debout, reçoit le message de l'ange qui s'agenouille devant elle ; les carnations sont au naturel ; les vêtements portent des semis et orfrois d'or et leurs revers sont teintés de bleu. L'on remarquera le type très particulier de l'ange, l'acuité des traits, la gracilité des formes, l'anguleuse pratique de l'outil, et aussi, sur le socle, le travail de marqueterie d'os teinté cher aux Italiens, et l'on pourra se demander si l'on ne se trouve pas en présence d'un travail exécuté vers les frontières sud-est de la France, peut-être au delà, dans l'Italie du Nord, du côté du Piémont. La même facture nous semble se

montrer encore dans deux autres monuments, qui présentent entre eux certains caractères communs : le grand triptyque de la légende de sainte Agnès, qui de la collection Spitzer est passé chez M. Campe, et un



L'ANNONCIATION, XVe SIÈCLE
(Musée de Langres.)

diptyque appartenant au baron Oppenheim, où se voient, en deux médaillons circulaires à fond bleu, *La Crucifixion* et *La Mise au tombeau*. Dans ces deux ouvrages, les groupes de personnages concourant à la scène sont appliqués sur les plaques de fond, et l'emploi de ce procédé très particulier se voit encore sur un petit volet, également à fond bleu, appartenant à M. Doistau et sur lequel se détachent sainte

Marguerite et saint Sébastien. Le rapprochement de ces quatre pièces qu'a facilité l'Exposition ne laisse pas d'être instructif ; il permet de poser, à l'égard de leur commune origine, une question qu'il serait peut-être hasardeux de trancher hâtivement.

Avec une petite figure de sainte Madeleine portant le vase de parfums, gracieuse encore qu'un peu molle, appartenant à M. André, avec deux poires à poudre des musées de Clermont et de Roanne, sur lesquelles on peut s'étonner de voir gravés au trait des sujets aussi peu guerriers que *La Conversion de saint Paul* et *L'Annonciation* ; avec quelques baisers de paix, le XVI[e] siècle ne nous paraît compter qu'une pièce vraiment digne d'intérêt : le couteau connu de longue date sous le nom de couteau de Diane de Poitiers, bien qu'aucun attribut caractéristique ne permette de justifier cette tradition. Il vient des collections Dubruge-Duménil et Spitzer et appartient aujourd'hui à M. Campe. Un homme barbu, cuirassé et casqué, en ronde-bosse, en forme le manche, tandis que sur la gaine Vénus et l'Amour, Junon et Minerve et une figure de femme tenant un miroir sont taillés en bas-relief. C'est, il faut le reconnaître, aussi incommode que gracieux.

Quelle nationalité doit-on attribuer à l'artiste qui a sculpté un grand groupe de saint Barthélemy écorché par deux bourreaux, qui nous vient du musée d'Albi ? *Jacobus Agnesius Caluensis, sculp. 1638*, telle est la signature gravée à la pointe sur la terrasse du monument. Le saint, attaché à un arbre, se contorsionne et hurle non sans raison, car les deux bourreaux apportent à leur œuvre d'écorchement une conviction peu commune ; le morceau n'est pas traité sans crânerie ; mais la violence répandue sur cette scène, la crispation des membres et la grimace des visages nous paraissent un peu répugner à la pondération de notre tempérament national, même dans son expression de l'effort et de la brutalité, et nous ne serions pas éloignés de croire, jusqu'à la détermination certaine de la patrie de l'auteur, que le martyr et ses bourreaux n'ont peut-être pas tous les droits à l'hospitalité d'une exposition d'art français.

Bien français, au contraire, est le grand *Calvaire* appartenant à M. de Meynard. Le Christ en croix s'y voit entre les deux larrons, accompagné de la Vierge, de saint Jean et de la Madeleine ; deux petits anges volent appendus au sommet de la composition. Comme un autre sculpteur d'ivoires, Villerme, son contemporain, Simon Jaillot, qui le

sculpta en 1664, était natif de Saint-Claude, dont la spécialité s'est limitée aujourd'hui à l'art de tourner des pipes. En 1661, Jaillot fut



MARTYRE DE SAINT BARTHÉLEMY (XVII[e] SIÈCLE
(Musée d'Albi.)

reçu membre de l'Académie de peinture et de sculpture, sur la présentation d'un Christ en ivoire, et il fut destitué douze ans plus tard pour insultes à l'égard du tout-puissant Lebrun et de l'Académie tout entière. Les crucifix étaient son triomphe ; l'abbé de Marolle le loue en ses vers.

17

dont il a gardé le secret ; nous ferons comme lui, car si nous pouvons regretter en ce groupe, surtout imposant par sa masse, l'absence de toute sincérité d'émotion et de caractère, malgré une évidente préoccupation d'atteindre à la noblesse du style, nous ne pouvons méconnaître la rigueur des anatomies et la sûreté du ciseau. Comme l'auteur du groupe précédent, Jaillot était un sculpteur d'ivoire, ce n'était pas un ivoirier.

Il paraît constant d'ailleurs que si l'ivoirier, qui nous a laissé jusqu'au XVe siècle de si abondantes séries d'objets variés et délicats, a cessé, à la fin du XVIe siècle, de fournir au public les ouvrages de son métier ; si, par suite, le métier a fini par se perdre, la raison en est que le goût public s'était porté d'un autre côté et que l'ivoire avait cessé de plaire. Il semble qu'avec le XVIIIe siècle il ait retrouvé un certain regain de popularité ; l'art de l'ivoirier redevient alors une industrie dont Dieppe est le centre le plus florissant. Quelques râpes à tabac, l'une, en particulier, à décor de dauphins, de pampres et de coquilles, appartenant au musée d'Amiens, une autre où se voit Louis XV enfant, assis sur un trône, et prêtée par M. Level, peuvent mériter une rapide mention. Le musée de Dieppe a envoyé toute une série de petits objets de l'époque de Louis XV et de Louis XVI, qui montrent combien s'étaient perdues les traditions de la saine logique ; ce sont des étuis si uniformément ajourés qu'ils ne peuvent contenir les aiguilles, leur raison d'être, que grâce à une double gaine ; ce sont des navettes trouées comme des dentelles, si fragiles que les mains les plus légères les briseraient au premier usage ; ce sont surtout des couvercles de boîtes, de tabatières, dont les sujets repercés mille fois et se détachant sur paillons de couleur, rappellent de trop près, sans les surpasser en intérêt, les découpures de papier auxquelles s'amusait la patience de nos aïeules. Dans tous ces menus bibelots, bibelots de vitrine et non objets d'usage, l'ivoirier s'est complu à accumuler les difficultés pour se donner la satisfaction de les vaincre, et si l'on peut louer son œil et son outil, le sentiment que provoque une pareille habileté est surtout le regret de la voir s'attarder à un pareil travail.

P. FRANTZ MARCOU





LES TAPISSERIES

Rarement aussi belle occasion s'est présentée comme cette année de suivre le développement de l'art textile appliqué à la décoration des appartements. Toutes les phases de l'histoire de la tapisserie, depuis ses débuts au xive siècle jusqu'à la fin du xixe, sont à l'Exposition universelle sous les yeux des visiteurs. On peut donc étudier à loisir les vicissitudes de cette industrie magnifique et tirer de ces observations les lois essentielles de cet art spécial. C'est le but que nous nous proposons dans les pages suivantes.

La distribution même des tentures exposées dans trois emplacements bien distincts dictera la division de notre travail. En effet, tout ce qui se rapporte aux origines, au xive ou au xve siècle, est groupé dans le Petit Palais des Champs-Élysées; les pièces qui marquent l'apogée de l'art sont réunies, à peu d'exceptions près, dans le pavillon de l'Espagne; enfin, les bâtiments de l'Esplanade des Invalides, affectés au mobilier et à l'art décoratif, ont reçu les productions les plus récentes de nos tapissiers contemporains.

Cette simple vue d'ensemble laisse apercevoir déjà certaines lacunes. Le xviie et le xviiie siècle français ne sont pas représentés comme ils mériteraient à coup sûr de l'être. Mais ce sont les époques les plus connues et pour lesquelles il est le plus facile de suppléer par le souvenir aux vides de l'exhibition actuelle. Les tapisseries tiennent beaucoup de place; aussi ne peut-on jamais en montrer en même temps qu'un nombre restreint, et arrive-t-il presque toujours que leurs dimensions encombrantes les font sacrifier à des objets tout aussi précieux, mais de taille

plus modeste. C'est le sort ordinaire des vastes tentures d'être traitées comme des accessoires secondaires, quand elles ne sont pas de qualité tout à fait exceptionnelle.

Elles n'échappent pas encore, cette fois, à la fatalité de leur destinée, et, de plus, on ne voit pas toujours de façon suffisante celles qu'on a réunies dans le Petit Palais. C'est bien fâcheux, car on ne retrouvera pas de longtemps une pareille réunion de monuments de cette importance sur les origines et le développement de ce bel art essentiellement national.

I

Presque toutes les tapisseries du Moyen âge groupées aux Champs-Élysées ont été exécutées en France par des ouvriers français, d'après des artistes de notre pays, et ce n'est pas là leur moindre intérêt. Les trois fragments de la tenture de l'*Apocalypse*, appartenant à la cathédrale d'Angers, ont un état civil parfaitement en règle. Grâce aux recherches de MM. Louis de Farcy et Arthur Giry, complétées par nos découvertes, rien de ce qui les concerne n'est resté dans l'ombre. Commandée par le duc Louis d'Anjou, frère du roi Charles V, la suite de l'*Apocalypse* fut dessinée par un peintre de la cour de France, Hennequin ou Jean de Bruges, d'après un superbe manuscrit à miniatures appartenant au roi. M. Léopold Delisle va bientôt publier, sur les diverses familles de manuscrits enrichis de scènes de l'Apocalypse, une étude où sera résumé le résultat de longues années de recherches et d'observations. Certains de ces manuscrits à miniatures présentent des scènes en concordance parfaite avec la tapisserie. Nous assistons ainsi, en quelque sorte, aux opérations successives préparant l'élaboration de la tenture. On s'occupe d'abord de trouver des compositions arrêtées, surtout quand il s'agit de scènes aussi complexes que celles des visions de saint Jean. Une fois le sujet fixé, un peintre est chargé de reproduire, à la grandeur définitive, les compositions dont la miniature offre en quelque sorte l'esquisse. Ce modèle ou carton se fait en général, on le sait par des textes précis, sur de grands draps de toile, où les peintres tracent le trait des figures, rehaussé ensuite de couleurs à l'eau. Les opérations préparatoires passaient alors exactement par les mêmes phases qu'aujourd'hui. Ces toiles peintes ou ces cartons sont livrés au tapissier, chargé de les traduire sur le métier.

J'ai pu établir, au moyen des comptes du xive siècle, que l'*Apocalypse* d'Angers avait été exécutée presque entièrement dans l'atelier d'un artisan parisien, nommé Nicolas Bataille. Cet habile homme jouissait d'une immense réputation; il a travaillé pour la plupart des grands personnages de la cour de France.

Ces détails historiques une fois établis, l'œuvre est des plus intéressantes à étudier. Sans insister sur les imperfections du dessin et sur la déformation des traits, qui tient un peu à la vieillesse du tissu, on est frappé tout d'abord de la franchise de l'exécution. Peu de couleurs; les bleus et les rouges dominent, avec des traits foncés pour accentuer les contours; c'est le procédé du vitrail.

Aux premiers panneaux, les figures s'enlèvent sur un fond monochrome, alternativement bleu et rouge; on cherchera un peu plus tard à enrichir ce ton plat d'un semis de fleurettes, d'un guillochis d'ornements symétriques, et on aura ainsi les admirables fonds de la *Dame à la Licorne*. Ce procédé a donc persisté jusqu'à la Renaissance, et, il faut bien le reconnaître, nos vieux artisans avaient trouvé du premier coup le meilleur moyen de faire valoir leurs compositions décoratives.

Quand l'exécution deviendra plus compliquée, comme dans les scènes de l'*Histoire de Clovis*, de la cathédrale de Reims, ou dans ce *Bal de sauvages* au xve siècle, provenant de Saumur, récemment réparé par la manufacture des Gobelins, les tapissiers auront bientôt découvert les meilleurs procédés pour donner aux figures le relief voulu. Un très petit nombre de tons, trois au plus, leur suffiront, au moyen de hachures d'égale épaisseur, diversement espacées, pour ménager la transition de l'ombre à la plus grande lumière. Ces habiles artisans du Moyen âge sont en possession, dès le commencement du xvie siècle, des véritables lois de l'art textile, et ils sauront s'en servir avec une merveilleuse maîtrise. Qu'on leur fournisse des modèles accomplis, et ils arriveront du premier coup, sans changer de technique, à réaliser ces admirables chefs-d'œuvre que nous étudierons tout à l'heure dans le pavillon de l'Espagne.

Ainsi, la science du tapissier atteint son épanouissement complet dès le Moyen âge. Et quand on en viendra, au xviie et surtout au xviiie siècle, à substituer une imitation plus patiente du modèle à l'interprétation libre des premières époques, la tapisserie perdra plus en ampleur et en solidité qu'elle n'aura gagné en apparente perfection.

Nos premiers tisseurs se contentent d'un très petit nombre de couleurs. A peine arriverait-on à distinguer dans l'*Apocalyse*, comme dans le *Bal de sauvages*, quinze ou vingt laines de tons différents; cette gamme si restreinte contribue singulièrement à l'harmonie et à la franchise de l'ensemble. Comme nous l'avons dit, le rouge et le bleu dominent, avec des bruns accentués dans les ombres. Cette harmonie claire et gaie distingue les pièces d'origine française. On la retrouve très nettement indiquée dans les précieux dessins de la *Guerre de Troie* récemment acquis par le musée du Louvre, et dont certains sujets sont reproduits sur des tapisseries existant encore.

Un caractère particulier des tapisseries les plus anciennes, de celles d'Angers et de Saumur notamment, est la netteté de la composition. Un petit nombre de personnages, s'enlevant nettement en clair sur un fond coloré, n'est-ce pas là le principe fondamental observé par tous les peintres de vitraux de la même époque? Plus tard, les compositions deviendront plus lourdes; une foule de figures accessoires viendra les compliquer, comme on le voit dans les pièces de l'*Histoire de Clovis* ou dans les scènes de la *Guerre de Troie*. Je croirais assez que cette accumulation de personnages est due à une influence flamande. Elle apparaît, en effet, au moment où la maison de Bourgogne arrive, sous Philippe le Bon, à l'apogée de sa puissance et de sa prospérité. Les tapisseries bruxelloises de Madrid procèdent directement de cette tradition flamande entassant les personnages les uns sur les autres. C'est une règle fondamentale qui se perpétue à travers les siècles et qui se retrouve encore chez Rubens, chez Jordaens et leurs successeurs.

L'artiste français conçoit son sujet de tout autre manière. Il lui suffit de mettre en scène les acteurs essentiels, bien distincts les uns des autres; son grand souci est la clarté. Il veut d'abord rendre le sujet intelligible au spectateur, et c'est à cette école qu'appartiennent, avec l'*Apocalypse*, avec le *Bal de sauvages*, certaines tapisseries religieuses comme la *Vie de la Vierge*, de Beaune, si mal installée tout en haut de la galerie, la *Vie de saint Gervais et de saint Protais*, du Mans, l'*Histoire de saint Remi*, de Reims, et aussi les *Anges portant les instruments de la Passion*, d'Angers. La tradition se continue au XVI[e] siècle avec la curieuse série des anciens rois de France, de Beauvais, avec d'autres tapisseries encore, assez connues pour que je puisse les citer ici, bien qu'elles ne figurent pas à l'Exposition actuelle, comme la *Dame à la*

Licorne, et, en avançant un peu plus loin, l'*Histoire de Diane*, du château d'Anet.

On peut opposer à cet art bien français, que j'ai essayé de caractériser, la tradition bourguignonne-flamande, bien reconnaissable aux caractères signalés plus haut dans l'*Histoire de Clovis,* dans la *Prise d'une ville,* prêtée par un amateur, dans la belle série de la *Vie du Christ*, appartenant à l'église d'Aix, et enfin dans toutes ces tentures bien connues des *Triomphes,* des *Combats des Vertus et des Vices,* de la *Vie de la Vierge*, et dans tous les trésors de la Couronne d'Espagne que nous avons sous les yeux.

Jusqu'au déclin de la Renaissance, toutes les compositions tissées



LA VIE DE LA VIERGE
(Église de Beaune.)

sur le métier se rattachent à l'une ou à l'autre de ces deux écoles. Et, comme la Flandre a été, jusqu'en 1515 environ, province française, nous avons le droit de considérer la France comme le berceau de l'art du tapissier. On sait que les villes de la Marche et de l'Auvergne furent, de bonne heure, des centres importants de fabrication ; les origines de cette industrie provinciale sont encore imparfaitement connues ; mais on trouve les métiers d'Aubusson et de Felletin en pleine activité au XVI[e] siècle ; or, il est assez probable que leur installation remonte plus haut.

Ces artisans du Moyen âge avaient abordé tous les sujets. Les scènes religieuses ont été mieux conservées que les compositions historiques ou les tentures inspirées par les chansons de geste, les romans de chevalerie ou les fabliaux, et cela s'explique tout naturellement par la destination de ces sujets, empruntés à l'Évangile ou à la vie des saints : ils étaient offerts à des églises, à des couvents, par de pieux

donateurs, et ne couraient pas les risques de destruction des tentures transportées constamment de château en château, ou devenant butin de guerre après une défaite, comme les fameuses tapisseries de Charles le Téméraire, qui sont aujourd'hui l'orgueil des musées de Berne et de Nancy.



LE COURONNEMENT DE BETHSABÉE (XVe SIÈCLE)
(Trésor de la cathédrale de Sens.)

Et voilà pourquoi ces tentures d'église ont conservé, comme la *Vie de la Vierge*, de la collégiale de Beaune, tant d'éclat ; voilà pourquoi on en trouve encore de si beaux échantillons un peu partout, en dehors de ceux qui sont réunis en ce moment et qui garnissent plus de la moitié des murs du Petit Palais. En faisant de plus larges emprunts à la cathédrale d'Angers, à celle de Reims et aux deux églises de Saumur, en s'adressant à l'hôpital de Beaune, à l'église de la Chaise-Dieu, en frappant à d'autres portes encore, les organisateurs de l'Exposition auraient pu facilement doubler les richesses exposées ; mais à quoi bon, puisque la place a manqué même pour celles qu'on a bien

voulu prêter et qui se voient si difficilement, à la hauteur où elles sont pendues ?

Mais a-t-on su, du moins, trouver pour les merveilles du trésor de Sens une place de choix ? En vain avait-on essayé de faire venir à Paris ces pièces uniques lors des précédentes Expositions. Jusqu'ici le chapitre s'était obstinément refusé à un déplacement dangereux.



LE COURONNEMENT D'ESTHER (XVe SIÈCLE)
(Trésor de la cathédrale de Sens.)

A quelles sollicitations a-t-il obéi cette fois ? Je l'ignore. Mais, malgré tout le plaisir que l'on éprouve à revoir de pareils chefs-d'œuvre, je ne saurais blâmer leurs gardiens du zèle qu'ils mettent à les défendre contre toute chance de détérioration et de perte.

Ces trois parements d'autel, aux armes du cardinal Charles de Bourbon (1446-1488), représentent ce que l'art du tapissier a produit au Moyen âge de plus délicat et de plus accompli. J'entendais un admirateur comparer la scène dite des *Trois Couronnements* — ceux de la Vierge, d'Esther et de Bethsabée — à une miniature de Fouquet; ce serait plutôt autour de van der Weyden, de Bouts ou de Memling,

qu'il faudrait chercher des points de comparaison. On ne saura sans doute jamais le nom de l'auteur de ces merveilles; c'était, à coup sûr, un maître des plus habiles. Ici, le tapissier s'est montré à la hauteur du peintre. Il n'existe pas, à notre connaissance, de tissu exécuté avec plus de finesse et de soin. Les couleurs ont gardé tout leur éclat; seules, certaines nuances foncées, comme il arrive souvent, ont mangé la laine, et ce serait un crime d'y porter une main sacrilège, même pour chercher à remédier à ce défaut. Le métal est aussi brillant qu'au premier jour, et ce mélange des tons vifs de la soie et de l'or ne contribue pas peu à l'harmonie de ces pièces. Peut-être est-ce ce mariage de la soie et du métal qui a produit les rides du tissu. Chose curieuse, ces accidents, si fréquents dans les tapisseries aussi fines, n'étaient pas apparents lorsqu'elles se trouvaient dans les vitrines de Sens. J'en avais fait la remarque, et je n'y aurais pas ajouté grande importance, car je pouvais me faire illusion, si l'observation ne m'en avait été exprimée par un amateur attentif.

Quoi qu'il en soit, la finesse du tissu, l'éclat des couleurs, l'état de la conservation, font de la pièce des *Couronnements* — car les trois tapisseries de Sens ne sont pas toutes de même valeur — une merveille de l'art. Quant à son lieu de fabrication, c'est dans les Flandres qu'il faut le chercher, et je m'empresse de reconnaître l'erreur que j'ai commise jadis en émettant l'hypothèse que ces parements d'autel avaient peut-être été tissés à Paris par un artisan aux gages de l'archevêque Tristan de Salazar, le constructeur du fameux hôtel de la rue du Figuier. Il est acquis aujourd'hui que ces parements d'autel furent offerts à la cathédrale par le cardinal Louis de Bourbon-Vendôme, qui fut archevêque de Sens, de 1536 à 1557. Les chiffres et la devise : NESPOIR NE PEUR appartenaient à son parent le cardinal Charles de Bourbon, archevêque de Lyon, qui a probablement commandé les trois pièces soit à Bruges, soit à Bruxelles, soit dans un autre centre flamand.

II

Les merveilles du trésor de Sens nous serviront de transition naturelle pour arriver à la Renaissance flamande, c'est-à-dire à l'époque où l'art du tapissier atteint l'apogée de son développement. Certes, s'il est, au milieu de l'Exposition de 1900, dans cet entassement confus de tant

d'objets disparates et souvent de mauvais goût, une retraite où l'on ressente l'impression d'un art absolument supérieur, c'est bien dans ce pavillon de l'Espagne, où sont étalées quelques-unes des plus précieuses tapisseries exécutées pour Philippe le Beau et Charles-Quint. On ne



LE CHRIST PORTANT SA CROIX
(Tapisserie flamande appartenant à la Couronne d'Espagne.)

saurait exprimer trop de gratitude à la gracieuse souveraine qui a consenti au déplacement de ces trésors en faveur de notre Exposition. Ses intentions, il faut le reconnaître, ont été admirablement comprises et réalisées avec un goût et un tact parfaits par le commissaire chargé de l'installation matérielle.

Dans un palais d'une architecture sobre et élégante, de la meilleure époque de la Renaissance espagnole, sont ouvertes quelques salles, quatre ou cinq en tout, garnies d'un petit nombre d'objets du plus haut prix. Nul entassement; dans le milieu des galeries, deux ou trois

vitrines, avec des casques du plus beau travail ; tout autour, des tentures merveilleuses, d'une conservation étonnante, surmontant des banquettes un peu solennelles, mais parfaitement hospitalières, ainsi qu'il convient à ce bel ensemble.

Pour le passant vulgaire, ces salles sont vides ; il s'éloigne en murmurant : « Il n'y a rien à voir ici. » Mais le connaisseur et l'artiste goûtent là une des plus vives jouissances d'art que puisse inspirer une réunion d'objets parfaits en leur genre.

Une question vient tout d'abord se poser à l'esprit : Comment une époque a-t-elle pu atteindre à cette perfection ? De quels éléments, de quelles ressources disposaient les princes à qui est due l'exécution de ces merveilles ? Il existait donc alors des artisans infiniment plus habiles que ceux qui les ont précédés ou suivis ?

Cette splendide expansion de l'art de la tapisserie est tout d'abord la résultante des encouragements que les tapissiers recevaient depuis plus d'un siècle, surtout en France et en Bourgogne. Il a fallu, en outre, qu'un souverain tout-puissant, possédant des trésors inépuisables, parût à point pour favoriser ce développement prodigieux de l'industrie. Car, on l'a maintes et maintes fois répété, la tapisserie ne peut vivre et prospérer sans les encouragements et les libéralités dont, seuls, les souverains et les grands États ont la disposition. Encore faut-il que ces largesses rencontrent des artistes capables de s'acquitter avec talent et conscience de leur tâche. C'est la condition essentielle de la prospérité de l'art textile. Le meilleur tapissier usera en vain son habileté sur des modèles médiocres, sans produire rien qui vaille. La question des modèles est vitale en la matière, et les artisans du XVI[e] siècle rencontrèrent, il faut le reconnaître, toute une école d'artistes admirablement doués pour répondre à leurs besoins.

Si l'on joint à ce qui précède que, jamais, les fabriques bruxelloises ne connurent de prospérité pareille à celle dont elles jouirent sous le règne de Charles-Quint ; si l'on songe que plusieurs milliers d'ouvriers travaillaient en même temps dans ces ateliers où les commandes impériales provoquaient une féconde émulation ; si l'on admet que dans cette quantité de travailleurs il s'était formé une sélection et une élite employée exclusivement aux ouvrages les plus difficiles et les plus précieux, les admirables résultats que nous avons sous les yeux ne paraîtront plus si extraordinaires.

C'est donc à Bruxelles ou dans les autres centres flamands, sous les règnes de Charles-Quint et de son père, que furent tissées ces trente ou quarante tapisseries que l'Espagne nous a envoyées comme un de ses plus précieux trésors. Ici, l'art atteint sa perfection ; il ne sera pas dépassé. Et comme tout cela est supérieur aux trop fameux *arazzi* du



LA NATIVITÉ
(Tapisserie du XVe siècle, appartenant à la Couronne d'Espagne.)

Vatican ! Comme l'artiste ici comprend mieux les lois et les conditions de la décoration spéciale pour laquelle il travaille ! Et quelle ampleur d'exécution ! quelle sûreté de main ! quelle hardiesse de procédés techniques !

C'est ici surtout qu'il faut étudier les ressources à peu près infinies de ce système de hachures, permettant de passer avec deux ou trois tons seulement de l'ombre à la lumière la plus vive. Il y a là pour nos tapissiers d'incomparables modèles. C'est dans cette voie qu'on doit à tout prix faire rentrer l'exécution de la haute et de la basse lisse. Qu'on

applique ces procédés à des sujets modernes, voilà ce qu'on a le droit de demander. Mais il faut que les peintres, de leur côté, renoncent à exiger la reproduction de finesses intraduisibles et se pénètrent bien de ce principe que le tapissier est, lui aussi, un artiste, qu'il doit interpréter et non copier, et qu'on le rabaisse à un rôle subalterne, indigne de son mérite, en lui imposant des prescriptions trop étroites et dont il lui est interdit de s'écarter d'une ligne.

Les conditions particulières dans lesquelles sont montrées les belles tapisseries d'Espagne contribuent pour une large part à leur succès. Le palais est fait pour les tentures, qui sont ici non plus un accessoire, une décoration d'occasion, mais l'objet principal proposé à l'admiration des visiteurs. On voit que cette installation a été dirigée par un connaisseur doublé d'un véritable artiste. C'est ainsi, face au jour, et non sous un éclairage tombant d'en haut, ou avec une lumière frisante accentuant toutes les rugosités de l'étoffe, qu'il convient d'exposer ces chefs-d'œuvre de l'art. Les pièces du trésor de Sens gagneraient infiniment à être vues sous un meilleur éclairage que celui du Petit Palais.

Il paraît certain qu'un grand nombre d'artistes ont collaboré aux cartons des tentures espagnoles. On ignore les noms de ces peintres ; on cite Bernard van Orley, Michel Coxcie, Vermeulen, d'autres encore ; mais les documents font défaut qui permettraient des attributions positives. Ce qu'on peut affirmer avec certitude, c'est que les auteurs de ces cartons étaient flamands, c'est qu'ils comprenaient admirablement les conditions et la technique du travail du tapissier.

Nous possédons d'ailleurs un exemple célèbre des modèles qu'on fournissait aux artisans de ce temps-là. Les fameux cartons de Raphaël nous montrent les indications, à la fois précises pour le dessin et fort élastiques pour la couleur, sur lesquelles le tapissier exécutait son travail. Et, certes, les *arazzi* du Vatican, comme les autres reproductions des *Actes des Apôtres* répandues un peu partout, en ont pris à leur aise avec les colorations du modèle. C'est là ce qui devrait être la règle générale; mais les artistes se résigneront toujours malaisément à laisser une pareille liberté à leurs interprètes.

Pour en revenir aux tentures d'Espagne, il est évident que les ouvriers de Bruxelles ont eu sous les yeux un dessin d'une grande précision. Pour le trait des figures, rien n'est abandonné à la fantaisie du copiste. Il y a là un scrupule d'exécution remarquable. Qu'on examine

les cinq ou six panneaux de la *Vie de la Vierge*[1], aux scènes multiples, séparées par des arcatures surbaissées et de fines colonnettes, avec de nombreux personnages pressés les uns contre les autres. Aucune confusion dans cet entassement; et quelle délicatesse de traits dans ces suaves profils féminins, devant lesquels on pense à Memling ou à Bouts! Les tons diaprés des draperies sont tenus dans une harmonie douce et claire, formant un complet contraste avec les vigoureuses oppositions de pièces voisines appartenant à d'autres séries.

Comparez à cette suave apparition, à cette vision en quelque sorte paradisiaque, les compositions si différentes de la *Vie du Christ*, l'*Histoire de Romulus*, ou bien les scènes allégoriques ayant pour titres *Le Chemin des honneurs* ou *La Justice*. Quelle distance et quel contraste! Dans ces dernières, les draperies, tous les accessoires offrent une intensité de coloration des plus accentuées. L'harmonie générale est très montée de ton. Les rouges, les bleus atteignent une violence étonnante. Seuls, les visages restent clairs ou sans ombres accusées. Le modelé des draperies est rendu avec deux tons, trois au plus, par un système de hachures d'une rigidité partout égale. A distance, le modelé produit par ces hachures ne présente aucune dureté, tandis que les lumières sont, presque partout, dues à un jaune lumineux qui sert de transition à l'éclat du métal.

L'Espagne a installé une quarantaine de tapisseries dans les salles spacieuses et claires de son élégant palais. Certaines suites fameuses, comme l'*Histoire de Vertumne et de Pomone,* l'*Apocalypse*, d'autres encore, ne sont pas représentées ici; nous n'avons sous les yeux qu'un seul panneau de la célèbre série représentant la *Conquête de Tunis* par la flotte de Charles-Quint, et il a suffi de ce choix judicieux pour conquérir tous les suffrages. Il ne s'est pas rencontré, jusqu'ici, une seule personne de goût se refusant à reconnaître que le pavillon espagnol offre un des spectacles les plus admirables qu'il soit donné de voir à l'Exposition.

Sans doute, l'art français soutiendrait difficilement la comparaison avec ces merveilles, même si l'on s'était donné la peine de le mieux représenter pour le XVIe siècle. Comment se fait-il que toute cette période de l'époque de Louis XII, de François Ier et de Henri II soit

1. N°s 4, 5, 10 et 13, 21 et 22 du catalogue des objets d'art exposés au pavillon d'Espagne. Ces quatre pièces avaient appartenu à la mère de Charles-Quint, Jeanne la Folle.

si pauvre ou fasse presque complètement défaut à l'Exposition ? Les tentures de l'*Histoire de saint Remi*, dont la date exacte est connue — elles furent terminées en 1530, année inscrite sur la dernière pièce, — ne suffisent pas, à elles seules, à montrer les aspects si variés du goût national pendant cette période féconde. N'aurait-on pas pu trouver moyen de se procurer un échantillon du type de la *Dame à la Licorne* ? Il en existe pourtant un remarquable spécimen chez un délicat amateur faisant partie du grand comité des trois cents. N'eût-il pas mieux valu emprunter au musée de Rouen la pièce de l'*Histoire de Diane* ayant appartenu à Diane de Poitiers et récemment acquise par les soins de M. G. Lebreton, que la tapisserie qu'on voit ici ? En cherchant bien, on se fût procuré aussi quelque bon exemplaire des travaux de cet atelier de Fontainebleau sur lequel plane encore un certain mystère et dont les productions gardent un caractère tout spécial. Enfin, les scènes de l'*Histoire d'Artémise* et quelques autres tentures du commencement du XVIIe siècle auraient relié, pour le plus grand profit des curieux, le Moyen âge et la Renaissance aux temps modernes. Puisqu'on n'avait qu'à puiser à pleines mains, puisque tous les trésors étaient ouverts, il nous sera bien permis de signaler et de regretter des lacunes qui semblent marquer une interruption dans l'art français, à une époque où il brillait pourtant d'un assez vif éclat.

Nous avons, il est vrai, la série des anciens rois de la Gaule, de la cathédrale de Beauvais. Cette légendaire généalogie des fondateurs de Lyon, de Beauvais, de Paris, a malheureusement subi les influences de l'air et de la lumière. Les couleurs sont fort effacées et une épaisse couche de poussière en atténue encore la vivacité. Comme, de plus, ces tentures sont accrochées beaucoup trop haut, on aperçoit à peine les figures principales et on ne discerne aucun détail. Les inscriptions sont à peu près illisibles.

Les organisateurs de l'exposition d'Espagne nous ont donné une leçon dont on devra profiter à l'avenir. On considère trop, en France, les tapisseries comme un accessoire négligeable, comme une toile de fond, tandis qu'elles devraient être tenues pour des œuvres d'art méritant tous les respects. Et c'est ainsi que des morceaux de grande valeur sont sacrifiés et ne jouissent pas de la réputation qui leur est due.

Est-elle d'origine française, ou sort-elle des ateliers flamands, cette tenture de l'*Histoire de saint Jean,* qui resta si longtemps ignorée du



LA CONQUÊTE DE TUNIS PAR CHARLES-QUINT

(Tapisserie flamande du milieu du XVIe siècle, appartenant à la Couronne d'Espagne.)

public, dans l'aile du nord du château de Pau ? Nous ne possédons pas des éléments suffisants pour trancher la question. Quoi qu'il en soit, il ne faut pas trop se plaindre de cet oubli, car c'est à cette indifférence, probablement, que la précieuse tenture doit son admirable conservation. A coup sûr, si elle était restée dans les magasins du quai d'Orsay, après avoir traîné dans les cérémonies et les fêtes publiques, comme les autres pièces de l'ancienne collection royale, elle nous serait parvenue flétrie, décolorée, à moitié ruinée. Si cette belle suite ne doit pas retourner dans les salles où elle se trouvait à l'abri de toutes les chances de détérioration, faisons les vœux pour qu'elle entre au Louvre, car c'est une vraie pièce de musée; mais souhaitons en même temps qu'on prenne là de minutieuses précautions pour assurer sa conservation. De pareils chefs-d'œuvre méritent bien la dépense d'un cadre et d'une glace. On devra aussi se préoccuper d'exposer les scènes de l'*Histoire de saint Jean* sous un jour favorable, point capital, nous ne cesserons de le répéter, pour mettre en toute valeur ces merveilles de l'art ancien.

III

Le XVIIe et le XVIIIe siècle paraissent avoir été laissés de côté avec intention; on a eu raison. Les grandes tentures de l'*Histoire du Roi,* de l'*Alexandre,* des *Résidences royales,* des *Saisons,* des *Éléments,* des *Triomphes des Dieux,* et aussi les suites de *Don Quichotte,* de l'*Ancien* et du *Nouveau Testament,* les *Histoires d'Esther* et *de Jason,* les *Amours des Dieux,* tous ces sujets qui ont fait, durant un siècle et demi, le fond de la fabrication des Gobelins, ont passé trop souvent sous les yeux des amateurs, lors des Salons annuels, pour qu'il fût utile de les exhiber à nouveau. Peut-être aurait-on pu choisir, dans les séries les plus célèbres, des types plus caractéristiques que ceux qui nous sont montrés; mais il a fallu compter avec les besoins du Garde-Meuble, les exigences des fêtes publiques données à propos de l'Exposition, et aussi avec cette mauvaise habitude bien enracinée de considérer le magasin des tapisseries de l'État, non comme un trésor auquel on ne doit toucher qu'avec la plus grande discrétion, mais comme un fonds commun auquel tous les ministres au pouvoir ont le droit de puiser à pleines mains et sans ménagement pour rehausser l'éclat de leurs réceptions. On a beau protester, depuis des années, dans la presse comme au Parlement, contre

ces déplorables abus, les vieilles habitudes se perpétuent, et le moment approche où il ne restera que des ruines informes des admirables collections que notre pays possédait naguère.

Parmi les pièces nouvelles que l'Exposition a tirées de leur obscurité, j'en signalerai une dont le caractère particulier mérite de retenir un moment l'attention. Elle appartient à une église de Châlon-sur-Saône et provient, d'après une inscription fort lisible encore, d'un procureur royal du commencement du XVIIe siècle, nommé Hugon. Cette légende nous apprend aussi que le possesseur de cette tenture l'avait fait tisser



SAINT JEAN-BAPTISTE S'INCLINANT DEVANT LE CHRIST
ET SAINT JEAN-BAPTISTE PRÊCHANT (XVIe SIÈCLE)
(Château de Pau.)

pour décorer la façade de sa maison lors des processions de la Fête-Dieu. C'est d'ailleurs une affectation que la disposition seule des scènes indiquerait nettement. Répartis sur deux rangs superposés, les sujets laissent, au milieu de la zone inférieure, un champ vide, semé de fleurs de lys, destiné certainement à disparaître derrière le reposoir. Au-dessus, sont représentés le donateur et sa femme, agenouillés devant le Saint-Sacrement; de chaque côté, des scènes tirées de l'Ancien et du Nouveau Testament. La tapisserie par elle-même n'aurait pas une bien grande valeur : le dessin laisse à désirer; le tissu manque de finesse; mais la composition, dont nous ne connaissons pas d'autre exemple, et l'inscription qui l'explique, nous ont paru intéressantes à noter.

Nous n'avons pas le loisir de nous arrêter aux tentures, peu nombreuses d'ailleurs, qui représentent ici le travail des Gobelins sous le règne de Louis XIV. L'époque la plus prospère pour la manufacture ne

brille pas d'un bien vif éclat dans les rares pièces fournies par le Garde-Meuble. Il eût mieux valu pourtant immobiliser ici, pendant la durée de l'Exposition, les débris encore assez bien conservés de l'ancienne collection de la Couronne, que de promener de ministère en ministère ces pauvres tapisseries, déjà réduites à un état si précaire par les traitements dont elles sont chaque jour victimes.

C'est en vain que des flots d'encre ont été répandus, en vain que des journalistes ou des connaisseurs ont pris en main la cause d'un de nos plus précieux trésors nationaux, en vain que la tribune du Parlement a retenti des doléances des députés et des promesses ministérielles : les mêmes abus subsistent, et chaque année on peut constater les progrès du mal. Et cependant, si le côté artistique est indifférent aux puissants du jour, ils devraient au moins se préoccuper de la valeur considérable, au taux du marché, de ces tentures si menacées. Aujourd'hui, une tapisserie d'après Boucher, de Troy ou Coypel, atteint au moins la même valeur qu'un tableau de Watteau; on a encore dans la mémoire cette enchère formidable de cinq cent quatre-vingt mille francs obtenue par les quatre panneaux des *Scènes d'opéra* de Coypel. Et, chaque jour, les prix montent davantage, indiquant que le goût de la tapisserie, si longtemps tombé en discrédit, renaît à nouveau et se répand de plus en plus, dans des proportions inconnues jusqu'ici. Cette indication est à relever; elle permet à nos vieux ateliers français d'espérer des jours meilleurs; elle nous fait entrevoir la renaissance d'une de nos plus glorieuses industries nationales.

Parmi les tapisseries du XVIIe siècle, une série offre un intérêt particulier : je veux parler de la suite des *Actes des Apôtres,* exécutée à Beauvais, d'après les cartons de Raphaël, en 1680 et 1690. Elle porte la signature de Behagle, le successeur de Hinart, et décore, depuis deux cents ans, les murs de la cathédrale de Beauvais. Sans doute, ces scènes aux personnages plus grands que nature ne convenaient guère au talent des artisans flamands attirés en France par les promesses du Roi-Soleil. Les figures auraient-elles été exécutées par les déserteurs des Gobelins attirés à Beauvais, comme on l'a prétendu ? C'est possible. Dans tous les cas, les bordures, composées uniquement d'un cordon de fleurs, sont traitées avec une virtuosité remarquable. La manufacture de Beauvais renonça, par la suite, aux scènes historiques, pour se renfermer dans une tâche plus modeste, et elle eut raison, car elle reste sans rivale dans



LE SAINT SACREMENT ADORÉ PAR LES DONATEURS

MELCHISSÉDEC; LA CÈNE; LA MANNE; LA PAQUE (COMMENCEMENT DU XVII[e] SIÈCLE)

(Église Saint-Vincent, Châlon-sur-Saône.)

l'exécution des fleurs, dans les scènes rustiques et les bouquets jetés sur les sièges et les écrans. Au surplus, les ateliers de Beauvais, comme ceux des Gobelins, ont eu la bonne fortune de rencontrer au XVIII[e] siècle des artistes du plus haut mérite, dont le nom est à peine connu de nos jours, bien qu'ils aient créé, comme en se jouant, d'admirables modèles parfaitement appropriés aux exigences de l'art du tapissier et sur lesquels plusieurs générations ont vécu.

Car c'est toujours là qu'il faut en revenir : tout dépend de la qualité du modèle. Le tisseur le plus habile ne fera rien qui vaille si on lui donne à traduire une composition sans caractère, sans expression, sans couleur, tandis qu'une œuvre fortement conçue et d'une belle allure présentera toujours de hautes qualités, même interprétée par une main inexpérimentée.

C'est sur ce point que ceux qui ont pris à tâche de régénérer la tapisserie doivent concentrer tous leurs soins, tous leurs efforts.

Que se passe-t-il, en effet, depuis un siècle ? Le tapissier est condamné à reproduire des scènes d'histoire, habilement conçues sans doute, mais froidement peintes, ou des portraits n'ayant rien du charme que les Nattier, les Drouais, les Boucher, les Greuze même, savaient prêter à leurs modèles.

On demande à l'étoffe d'être la copie minutieuse, terre à terre, de la peinture à l'huile. Réduit à cette fonction déprimante et subalterne, le tapissier perd toute initiative, toute liberté. Le trompe-l'œil devient son unique objectif.

Il est à peu près établi maintenant que les vieux maîtres tisseurs des belles époques, j'entends ceux du XV[e] et du XVI[e] siècle, avaient pour modèles non pas une peinture prévoyant jusqu'au moindre détail des colorations, mais des cartons où les figures dessinées en grisaille, avec indication sommaire du ton local, laissaient toute liberté à l'application d'un procédé franc et expressif. C'est le tisseur qui inventait ces oppositions hardies que nous admirons dans les tapisseries d'Espagne et que notre œil, habitué à des tons anémiés et pauvres, ne peut supporter dans les œuvres modernes.

La teinture offre à l'artiste tapissier des ressources infinies d'une richesse merveilleuse. Pourquoi n'en pas faire usage ? Certes, il est plus aisé d'obtenir une harmonie avec des tons atténués qu'avec les brillantes couleurs que les vieux maîtres savaient si bien employer. De même, un

modèle vague, dans les demi-teintes grises, n'accusant avec précision aucune forme, est à la portée du plus médiocre dessinateur, tandis que les saillies vigoureusement accusées choqueront au premier abord, si elles ne sont pas à leur place.

Il faut bien le reconnaître aussi : le discrédit dans lequel le noble métier de la haute et de la basse lisse était tombé depuis plus d'un siècle avait singulièrement contribué à la décadence de l'art. A quoi bon soutenir, encourager une industrie nationale dont les produits ne trouvaient plus d'écoulement ? Le papier de tenture à bon marché, qui se remplace périodiquement au cours des variations du goût, avait tué la tenture somptueuse et inusable, transmise dans la même famille de génération en génération et dont on ne voyait pas la fin.

Quand le goût de cette magnifique décoration revint avec l'engouement pour les vestiges du passé, il se trouva, dans les greniers où s'entassent les vieux mobiliers condamnés par la mode, assez de tentures pour satisfaire pendant de longues années à toutes les exigences des amateurs. Cependant, peu à peu, ce stock, amassé par les siècles, vint à s'épuiser; des pays éloignés nous enlevèrent les spécimens les plus vantés de notre fabrication française. La concurrence fit monter les prix, et maintenant la tapisserie est cotée dans les ventes à des chiffres inconnus jusqu'à ce jour. Il en résulte que, les tentures anciennes étant devenues inabordables pour les bourses moyennes, les amateurs montrent peut-être un peu moins de dédain pour les ouvrages modernes. Les ateliers, naguère languissants, d'Aubusson reprennent depuis quelque temps, m'a-t-il été assuré, une activité qu'ils ne connaissaient plus.

Pour satisfaire à cette réaction du goût, il n'était pas possible d'inventer du jour au lendemain de nouveaux modèles. L'admiration exclusive pour le passé, qui forme un des caractères de notre époque. rejetait les tentatives hardies des novateurs, et il fallait bien se résigner à se conformer aux désirs de la clientèle.

IV

Avouons-le franchement : les tentatives faites jusqu'ici pour créer un style nouveau ou moderne n'ont généralement pas produit de bien heureux résultats.

Le public a été étonné, déçu par les inexpériences et les maladresses

d'un art ne se rattachant à aucune tradition et se proposant souvent d'étonner plutôt que de plaire. Enfin, les promoteurs de ces excursions téméraires dans un domaine inexploré manquaient de cette soigneuse préparation, de cette étude préalable que s'imposaient les anciens. Il en est résulté des essais parfois curieux, mais bien souvent aussi fort choquants.

Il fallait tenir compte de toutes ces difficultés, si l'on voulait introduire quelque réforme utile et féconde dans ses résultats. C'est ce que les manufactures des Gobelins et de Beauvais ont tenté à l'occasion de la présente Exposition universelle. Elles se sont adressées aux artistes les plus différents par leurs tendances, mais en s'efforçant de choisir les plus capables d'imprimer à leurs œuvres une note personnelle, originale.

Peut-être trouvera-t-on qu'une peinture de Gustave Moreau n'est pas l'idéal d'un modèle de tapisserie. Nous sommes de cet avis. Mais le brillant coloris du peintre aura permis au tapissier de montrer toutes les ressources offertes par les tons de la laine et de la soie. De plus, il aura rencontré, dans la reproduction des complications inouïes de l'original, l'occasion de prouver que l'habileté traditionnelle des artisans des Gobelins est à la hauteur de toutes les tâches, sait surmonter toutes les difficultés.

C'est à la couleur aussi que M. Jean-Paul Laurens a demandé la magnificence de ces scènes empruntées à la vie du Moyen âge et à l'histoire de Jeanne d'Arc. Ici, la fermeté du dessin imprime aux sujets une grandeur simple et robuste qui peut ne pas séduire la masse du public, mais dont tout artiste sera frappé.

N'y avait-il pas de bien jolis effets à tirer de ces divers aspects du jardin du Luxembourg, dont M. Zuber a composé la série des *Quatre Saisons* pour la manufacture de Beauvais ? C'est la première fois depuis longtemps, croyons-nous, que notre établissement provincial risque une tentative pareille. En général, l'exiguïté de ses métiers ne lui permet pas d'entreprendre d'aussi vastes ouvrages, car le métier de basse lisse n'offre que des ressources assez limitées. Par contre, les tapisseries de Beauvais, en raison même de ces dimensions, se présentent presque toujours dans un cadre favorable qui les fait valoir. C'est encore le cas cette année ; les panneaux et les dessus de portes tissés sur les dessins de M. Mangonnot sont accompagnés des filets dorés, des glaces, de la cheminée, de l'ensemble décoratif, en un mot, qui les complèteront



LOUIS XIV VISITANT LA MANUFACTURE DES GOBELINS

(Tapisserie des Gobelins, au Garde-Meuble.)

dans leur emplacement définitif. Que si l'on est étonné de la vivacité de certaines valeurs, on devra se souvenir que la crudité des couleurs franches tombera rapidement, que le ton s'atténuera sensiblement; il faut attendre quelques années avant de porter un jugement définitif sur un ensemble décoratif conçu pour braver les injures du temps.

Jusqu'ici, les Gobelins n'avaient pas trouvé l'occasion ou les moyens d'exhiber leurs ouvrages dans leur cadre naturel. Grâce au concours précieux d'un architecte actif, chargé de la restauration du beau Palais de justice de Rennes, ils ont pu placer cinq panneaux destinés à la décoration d'une des salles de ce monument dans le cadre qui les attend là-bas. Des moulages, exécutés sur place, reproduisent la décoration exquise du XVII[e] siècle. On peut juger sur ce spécimen quelle intensité de coloration exige un accompagnement de dorure. Sur le métier, les panneaux du fond semblaient durs et violents; maintenant, c'est tout au plus si les deux tapisseries latérales, *La Loi* et *La Justice,* bien plus montées de ton que les autres, sont d'une coloration assez éclatante.

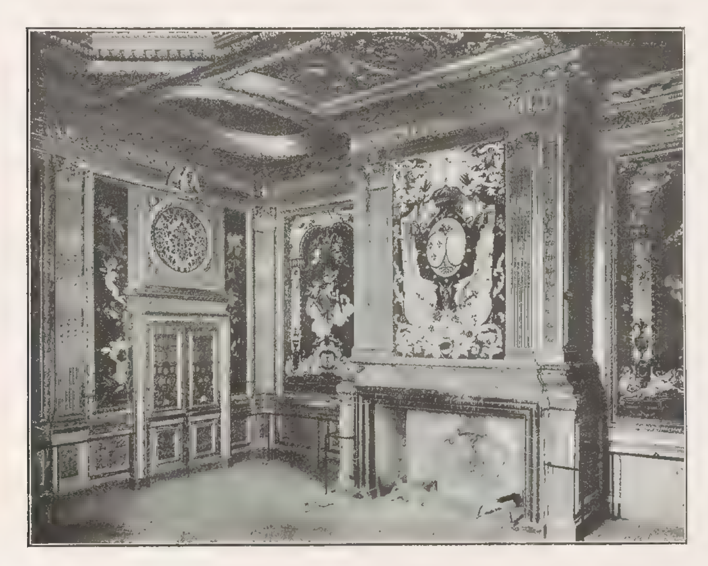
Il est vraisemblable que les reproductions des modèles de Boucher, *Vertumne et Pomone, L'Aurore et Céphale, Aminte et Sylvie,* ou des *Mois grotesques* d'Audran, paraîtront un peu crues aux yeux habitués à l'harmonie atténuée des vieilles tentures. Mais, ainsi que le disait très justement un journal allemand qui s'occupe spécialement de notre genre d'ouvrages[1] : « Il ne faut pas s'étonner si les travaux sortant de l'atelier se distinguent de ceux d'une date plus ancienne par des tons plus vifs, quelquefois même durs. On doit tenir compte du changement des couleurs, ou de l'action de l'air et de la lumière au bout d'un certain temps. Ce n'est que lorsque ces copies de Boucher et d'Audran auront pris leur teinte définitive que la différence avec les originaux paraîtra tout à fait insignifiante. »

Et le rédacteur de cette revue spéciale, dont le jugement tout à fait indépendant a pour nous une haute valeur, termine ainsi son article : « On aura alors la certitude que les artistes actuels des Gobelins ne le cèdent en rien à ceux du siècle passé, et que le manque de valeur de certaines créations modernes ne provient que de l'insuffisance des modèles. »

Nous sommes heureux de trouver cet arrêt sous une plume étrangère; il répond bien à nos idées et contient l'expression exacte de la

1. *Deutsche Teppich-Mœbelstoff-Zeitung* de Berlin, 10 mars 1900.

situation actuelle. Il nous eût été particulièrement difficile de louer comme de critiquer les panneaux exécutés sur les cartons de MM. Maignan, Rochegrosse, Galland, Ehrmann, Maurice Leloir, Georges Claude, Lévy-Dhurmer. Mais de leur examen et de leur comparaison se dégagent certaines vérités qui s'imposent, comme la nécessité, évidente aujourd'hui, de simplifier les modelés, d'étendre les lumières, d'accuser les



VUE DE LA PREMIÈRE CHAMBRE DE LA COUR AU PALAIS DE JUSTICE DE RENNES
AVEC LES TAPISSERIES DES GOBELINS

vigueurs, de cerner dans certains cas les contours, de réduire enfin les couleurs au plus petit nombre d'éléments. C'est dans cette voie qu'on s'est résolument engagé depuis un certain nombre d'années et qu'il faut persévérer à tout prix. Les résultats déjà obtenus montrent clairement qu'on est dans le bon chemin. Il ne reste plus qu'à continuer à marcher dans ce sens et le but sera bientôt atteint.

Quand on examine de près les chefs-d'œuvre du xve ou du xvie siècle, on constate que trois tons, quelquefois quatre ou cinq au plus, ont suffi aux maîtres de l'art pour passer de l'ombre la plus intense à la dernière lumière. C'est le procédé auquel il importe de revenir et qui affranchira

le tapissier de cette multitude encombrante et inutile de couleurs dans lesquelles il s'égare. La théorie, peut-être vraie scientifiquement — et encore c'est douteux, — mais à coup sûr funeste dans la pratique, de Chevreul, comportait 14.400 tons; or, les tapissiers des Gobelins ont reproduit une des pièces les plus fameuses de l'*Histoire du Roi* : l'*Audience du Légat,* avec soixante-dix-neuf couleurs, et il est à remarquer que cette pièce offre la réunion des objets les plus divers pouvant entrer dans la composition d'une scène historique.

V

On s est peut-être étonné de rencontrer, à côté des plus récentes productions de l'atelier des Gobelins, de beaux panneaux datant du XVIe siècle. Au premier abord, ce rapprochement ne s'expliquait pas; il a pu sembler étrange ou même imprudent. Nous allons en donner la raison.

Depuis une dizaine d'années, une active campagne se poursuit dans le but de sauver d'une destruction imminente un des trésors artistiques les plus précieux de notre pays. On réclame instamment la réparation des tapisseries de l'État et aussi des séries anciennes dispersées dans un certain nombre de nos vieilles cathédrales. Il devenait urgent de tenter quelque chose. La Commission des Monuments historiques a pris l'initiative. Elle a compris l'importance du but et a prélevé, sur ses crédits annuels, une certaine somme pour commencer cette œuvre d'intérêt public. On s'est occupé d'abord de l'admirable suite de l'*Histoire de saint Remi,* appartenant à l'église placée sous le vocable du patron de Reims. La ville et la fabrique ont contribué, dans une assez large mesure, aux dépenses de ce délicat et long travail, confié à la manufacture des Gobelins, et qui touche à son achèvement. Sur dix tapisseries, huit sont terminées; une neuvième est à l'atelier; la dixième figure à l'Exposition universelle, entre deux pièces déjà remises en état. Celle-ci est en même temps une des plus délabrées dans la partie basse et une de celles où le coloris est le mieux conservé. Un écriteau explique qu'elle est exposée à l'envers, d'une part pour permettre de constater la différence entre les tons encore très vifs de cette tapisserie et les tonalités effacées des deux panneaux voisins, d'un autre côté pour montrer aux artistes décorateurs les audaces des anciens maîtres dont les œuvres sont si admirées. Je n'ai

pas rencontré un seul peintre, arrêté devant cette tapisserie, qui ne s'extasiât sur la franchise du dessin, la richesse des accessoires, la vivacité harmonieuse des couleurs. Et je leur disais pour conclure : « Voyez ce qu'on peut oser, jusqu'où l'on peut aller; qui vous empêche de suivre cet exemple, d'imiter les audaces de vos anciens ? »

Ces trois tapisseries de Reims figurent donc ici à la fois comme un enseignement pour nos décorateurs modernes, et comme un spécimen des résultats obtenus dans l'atelier de réparation ou de rentraiture des Gobelins. Ainsi, l'atelier existe; il a fait ses preuves; en même temps que pour les monuments historiques français, il travaille pour le gouvernement de l'île de Malte. Il faut espérer que la voix des amateurs ayant le souci de nos gloires nationales sera enfin entendue et qu'on retrouvera bientôt, dans un budget comme le nôtre, les quelques milliers de francs indispensables pour assurer le salut de ces anciens Gobelins que tous les pays étrangers admirent et envient à la France. Je l'ai dit déjà bien des fois : qu'on achète un ou deux tableaux de moins tous les ans; nos musées n'y perdront pas beaucoup, et les tapisseries de Louis XIV et de Louis XV seront sauvées de la destruction.

A côté des travaux de l'atelier de rentraiture, les Gobelins ont réuni, cette année, un échantillon de l'activité de leurs différents services. C'est la première fois que la manufacture présente aussi complètement au public les ressources dont elle dispose ; c'est la première fois aussi que les tapis de la Savonnerie sont montrés étendus à terre, dans leur véritable fonction, au lieu d'être pendus au mur, comme des tentures. Ici encore, un progrès sensible a été réalisé et se poursuit sans interruption. Les étapes de la réforme tendant à une réduction notable des tons mis en œuvre sont bien marquées dans les trois tapis exposés, dont les deux premiers, composés par M. Libert, et destinés au palais de l'Élysée, ont employé, l'un deux cent cinquante couleurs différentes, et le second soixante-quinze seulement, tandis que le tapis de M. Binet était exécuté avec vingt-trois ou vingt-cinq tons, ce qui suffit bien à produire des effets riches et brillants.

Une vitrine centrale renferme six gammes, de douze couleurs chacune, présentant les éléments fondamentaux de la tapisserie des Gobelins. Ces gammes, que le commerce ne pourrait fournir, sont produites avec les matières végétales qui ont servi à la teinture depuis la plus haute antiquité : la cochenille, la garance, la gaude et l'indigo.

Il n'est pas encore bien démontré que les fameuses matières colorantes tirées de la houille donnent des tons bien résistants, et, de même, il n'est pas certain non plus que les progrès de la science aient été d'un grand profit pour les beaux-arts.

Il avait été décidé, en principe, que les manufactures nationales garderaient leurs écoles dans leur voisinage. Le programme a été modifié par la suite, alors que les Gobelins avaient pris leurs dispositions pour s'y conformer à la lettre, comptant ainsi prouver aux esprits sérieux que les professeurs distingués de la manufacture mettent tous leurs soins à signaler à leurs élèves les caractères essentiels et les plans principaux des objets et des figures. Ce dessin simplifié prépare insensiblement l'apprenti tapissier à donner à son tissu une fermeté de modelé et de dessin que l'emploi d'une trop grande quantité de couleurs noierait dans des effets mous et incertains.

On eût voulu donner plus d'extension à la partie de l'exposition des Gobelins qui représente ici le musée de la manufacture. Il a fallu se résigner à mettre sous les yeux des visiteurs seulement les esquisses préparatoires des modèles récemment exécutés. Est-ce que les visiteurs s'intéressant aux diverses manifestations de l'art n'auraient pas été vivement frappés par les merveilleux dessins de van der Meulen, l'ancien hôte des Gobelins, par ces études si consciencieuses, si précises, d'une facture si étonnante ? Est-ce que cela n'eût pas été aussi curieux pour le public, aussi instructif, que les modèles pour papier peint de certaine école qui a envahi tous les coins disponibles et jusqu'aux escaliers ?

N'eût-il pas mieux valu aussi, pour l'enseignement de la foule et des artistes eux-mêmes, installer, dans le voisinage immédiat des produits de notre vieille manufacture, les admirables modèles qui ont inspiré les chefs-d'œuvre du temps passé ? Ces spécimens eussent rendu sensibles à tous les véritables lois de l'art décoratif, méconnues ou ignorées aujourd'hui par tant d'artistes. C'était une leçon, et des plus utiles, car tout l'avenir de la tapisserie dépend des modèles qu'on créera pour elle.

La question, déjà si complexe quand il s'agit d'un établissement d'État, devient singulièrement plus grave quand on se préoccupe de l'industrie privée. Et, en effet, si une manufacture nationale, pourvue d'un budget régulier, arrive avec peine à suffire aux besoins de son

atelier, en raison des exigences de plus en plus élevées des artistes en réputation et aussi de leur inexactitude, comment des fabricants, travaillant à leurs risques et périls et réduits à leurs propres ressources, parviendraient-ils à se tirer d'affaire, à supporter la lourde charge de modèles qu'il faut sans cesse renouveler ?

Pour être grave, le problème ne nous paraît pas insoluble. Et d'abord, il faut rappeler que, de tous les arts somptuaires, la tapisserie compte parmi les plus magnifiques et, par suite, les plus dispendieux. Elle n'a jamais pu vivre et prospérer, c'est un fait acquis, sans les encouragements, sans l'appui et le concours effectif de mécènes généreux. C'est aux ducs de Bourgogne, aux rois de France et, plus tard, aux souverains espagnols que les maîtres de la grande époque ont dû le développement de leurs métiers.

Pourquoi l'État moderne n'interviendrait-il pas, comme il l'a fait aux siècles passés? pourquoi ne procurerait-il pas à cette vieille industrie d'Aubusson, si intéressante, si française, les éléments indispensables pour relever sa fabrication, je veux dire les modèles ? Que chaque année le ministre, soit par voie de concours, soit par commandes directes, provoque l'exécution de dix ou douze cartons nouveaux de tapisserie. Les meilleurs resteraient aux Gobelins, et ce serait déjà une récompense très enviée par les peintres d'être traduits par ces artisans émérites. Les autres pourraient être livrés gratuitement aux chefs de l'industrie aubussonnaise, comme cela s'est pratiqué au XVIII[e] siècle. Et l'art décoratif, auquel tout le monde prétend s'intéresser de nos jours, trouverait certainement son compte à ces encouragements fournis aux tapissiers.

Qu'on y fasse bien attention. Du moment où la tapisserie, sortant de la période de marasme où elle végète depuis un siècle, redeviendra une industrie prospère et rémunératrice, bien des pays chercheront à nous enlever nos plus habiles ouvriers, à créer chez eux des ateliers de haute et de basse lisse, à organiser de nouveaux centres de production, et cette industrie d'Aubusson, qui s'était perpétuée en France au prix de tant d'efforts et de sacrifices, se trouvera menacée dans son existence.

C'est en connaissance de cause que je pousse ce cri d'alarme. Des tentatives ont été faites, on le sait, en Angleterre, en Autriche, en Amérique, pour installer des ateliers de basse lisse. Jusqu'ici ces tentatives, semble-t-il, n'ont pas très bien réussi; peut-être étaient-elles prématu-

rées; mais le moment viendra où la persévérance de nos rivaux, secondée par des capitaux puissants, triomphera de ces premières difficultés, et alors nos voisins viendront nous attaquer, peut-être nous menacer, sur un terrain où jusqu'ici nous n'avions pas de concurrents.

Je sais pertinemment, par les élèves femmes que les pays scandinaves adressent depuis plusieurs années à la manufacture des Gobelins, que le travail de la haute lisse se répand de plus en plus en Danemark, en Suède, en Norvège. L'Exposition actuelle prouve que des résultats fort estimables ont été obtenus dans ces différents pays. Les tapisseries exécutées à Christiania sur les dessins de M[me] Fride Hansen, et reproduisant de vieilles légendes scandinaves, les panneaux envoyés par M. Giöbel, de Stockholm, d'après les modèles d'un des premiers peintres de Suède, M. Munthe, prouvent que les ateliers du Nord sont entrés dans une voie excellente et que lorsqu'ils auront surmonté les premières difficultés du début et se seront débarrassés de certaines inexpériences, ils viendront faire une concurrence redoutable aux vieux tapissiers français.

Il n'est que temps d'agir, de procurer à notre vieille industrie nationale les moyens de conserver son avance et sa supériorité séculaire. Qu'est-ce qu'un sacrifice d'une cinquantaine de mille francs par an, en raison du but à poursuivre ? Est-ce même un sacrifice, quand on peut retirer de cette dépense, si insignifiante dans le budget des Beaux-Arts, des avantages considérables ? Car ce qui manque surtout à nos vieux tisseurs de l'Auvergne, il ne faut pas se le dissimuler, ce sont les bons modèles, bien appropriés à leur destination, bien conçus pour la tapisserie. Si les artisans des principales maisons de l'industrie aubussonnaise sont en réel progrès, si leur exécution ne laisse rien à désirer comme finesse et comme régularité, il y a bien des réserves à faire sur la qualité des modèles ayant l'ambition de représenter un art qui n'est bien souvent moderne que par ses inexpériences, sa faiblesse et sa prétentieuse médiocrité.

JULES GUIFFREY



L'ORFÈVRERIE



BRAS-RELIQUAIRE
(XIIIe SIÈCLE)
(Musée de Rouen.)

J'avoue que j'éprouve quelque scrupule à parler encore une fois de l'histoire de l'orfèvrerie française à propos d'une exposition rétrospective; tant et tant de fois ce sujet a été abordé par le regretté Alfred Darcel, par Paul Mantz, par moi-même enfin, qu'il me paraît bien téméraire d'espérer dire quelque chose de nouveau. En fait, ce qui est nouveau dans l'exposition du Petit Palais, à part la venue à Paris de quelques pièces capitales qui n'y avaient jamais été apportées ou qui y étaient venues à des dates si anciennes que cela ne compte plus guère, c'est que tout ou à peu près tout est français. Si la conception d'une exposition exclusivement française rendait la tâche des organisateurs moins aisée et leurs recherches plus longues, une telle conception fait que la démonstration historique qu'on s'est efforcé d'établir est plus claire et plus lumineuse. Point n'est besoin d'être archéologue de profession; un peu de goût artistique suffit pour se rendre compte sans effort de la marche de l'art, de ses progrès ou de ses défaillances dans les différentes séries qui, pour la plupart, sont représentées au Petit Palais. C'est là, en somme, ce qui donne à cette exposition, dont une grande partie était déjà connue, un aspect nouveau; le classement par matière, comme dans un musée, et non par époque, comme dans la majorité des expositions précédentes, contribue beaucoup aussi à rendre l'enseignement qui en doit découler plus assimilable. On peut donc dire que, sans s'éloigner de données strictement scientifiques, on a fait une œuvre artistique dont le visiteur retire à la fois plus de joie et de profit.

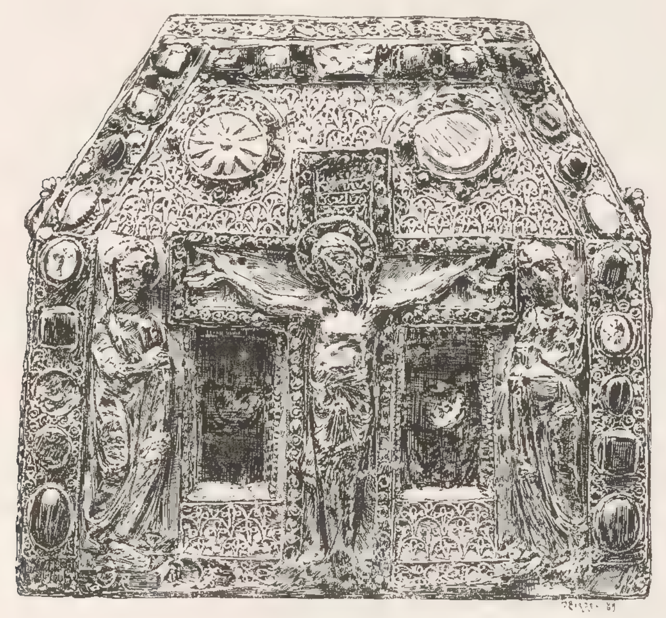
L'art de l'orfèvrerie chez nous, au Moyen âge, doit-il être considéré comme ayant l'importance qu'il acquit dans quelques pays, en

Italie notamment, à l'époque de la Renaissance, où la plupart des grands artistes firent leur première éducation dans la boutique des orfèvres ? Je ne le crois pas. L'art de l'orfèvrerie, en France, est presque toujours et partout asservi à l'architecture : il lui emprunte ses formes et les développe ou les simplifie suivant les nécessités de la matière employée ; mais, comme l'art de l'orfèvre est un art de luxe, tout naturellement il prend une grande extension ; ses œuvres, très nombreuses, peuvent au premier abord faire croire, par un mirage, qu'il a plus d'importance qu'il n'en a réellement. En fait, l'orfèvrerie, au point de vue de la forme — je laisse de côté les différentes techniques appliquées à la décoration, qui n'ont qu'un intérêt très secondaire, — ne commande pas : elle est asservie, au contraire. Elle copie et suit l'architecture en ses transformations diverses. Il s'ensuit que, pour bien comprendre le style et les modifications successives du style de l'orfèvrerie au Moyen âge, il faut connaître l'histoire de l'architecture de la même époque. Cette vérité éclate, je crois, tout entière, quand on examine les nombreux monuments d'orfèvrerie réunis au Petit Palais.

De très bonne heure les châsses destinées à abriter les reliques plus ou moins considérables des saints ont affecté la forme de sarcophages. Une telle forme devait être en effet bien vite adoptée pour des monuments qui n'étaient, à tout prendre, que les diminutifs des tombeaux où reposaient les corps saints : à la simple boîte munie d'un couvercle on eut vite fait d'adapter, au lieu d'un couvercle plat, un toit à deux rampants qui permet de comparer ces monuments à des maisons dont le galbe serait excessivement stylé, mais qui, en réalité, ne sont que les réductions des cercueils de pierre. Cette forme apparaît dès l'époque mérovingienne ; la fameuse châsse d'or de Saint-Maurice d'Agaune en est un exemple très typique, et non moins typique est la châsse de bois, recouverte de plaques de métal estampé, que le trésor de Saint-Benoît-sur-Loire a prêtée à l'Exposition. Autrefois on pensait qu'elle avait été donnée par saint Mommole ; une lecture plus judicieuse de l'inscription qui y est tracée autorise à penser que ce monument a été donné par une dame Mumma. Datant vraisemblablement du VIIe siècle, c'est un des exemples les plus curieux qu'on puisse citer pour notre pays — et un des plus rares aussi — de la représentation de la figure humaine sur un monument d'orfèvrerie française. Les figures d'anges qui y sont grossièrement estampées, ou plutôt repoussées, sont à coup sûr des

spécimens d'un art très médiocre, plein de bonne volonté sans doute, mais incapable de traduire la pensée de l'artiste.

Nombre de ces châsses étaient, pendant les cérémonies, portées au cou de l'un des prêtres, au moyen de cordons passés dans deux petites poignées mobiles fixées à leurs extrémités. La châsse d'Agaune et beau-



RELIQUAIRE DE PÉPIN (ÉPOQUE CAROLINGIENNE

(Trésor de Conques.)

coup d'autres présentent cette particularité. Elle ne se retrouve point sur la châsse de Saint-Benoît, mais on la retrouve sur celle de Saint-Bonnet-Avalouse. Cette dernière affecte une forme aplatie un peu différente, mais, qu'on qualifie cette forme de *bourse* ou de *coin*, il n'est pas bien difficile de voir qu'elle doit dériver assez directement de la forme du sarcophage. Ce reliquaire de Saint-Bonnet, quelque barbare qu'il soit, est cependant des plus précieux ; l'art s'y montre à nous, vers le VIIe siècle, tiraillé en des sens bien divers. L'orfèvre y a voulu représenter des anges, mais les essais informes qu'il a tracés montrent une

incapacité absolue de dessiner une figure autrement que d'une façon enfantine ; il n'a guère la main plus sûre pour les entrelacs, et sa verroterie cloisonnée, sertie dans des lames de métal excessivement épaisses, prouve combien s'était vite dénaturé chez nous l'art délicat de la décoration de l'orfèvrerie au moyen de tables de verre multicolore. En deux tableaux-reliquaires de forme d'autant plus bizarre qu'ils ont été composés à une époque où très certainement on avait d'autres goûts artistiques, au XVI[e] siècle vraisemblablement, nous retrouvons, parmi les monuments venus du trésor de Conques, des fragments d'une œuvre de verroterie rouge, bleu, vert, sertie de cuivre; on y voit aussi des plaques d'argent gravées, d'un dessin excessivement maigre, qu'on retrouve sur quelques sarcophages gallo-romains.

Qu'on ne s'attende point à ce que, dans cette rapide revue de l'orfèvrerie française, je parle de tous les monuments importants qui figurent au Petit Palais. Grâce au zèle de M. le directeur général des Cultes, M. Dumay, grâce au bon vouloir de la plupart des membres du haut clergé, l'exposition de l'orfèvrerie, dont tout naturellement les principaux éléments se trouvent dans les trésors des églises, est plus complète qu'elle n'a jamais été ; beaucoup de monuments qui n'avaient jamais été signalés et que connaissaient seulement un petit nombre d'archéologues sont venus prendre place dans nos vitrines. A côté de cet apport très considérable, n'ayons garde d'oublier la bonne volonté des municipalités provinciales et de quelques amateurs de France et de l'étranger, qui ont tenu à honneur de contribuer très efficacement à cette solennité artistique. En dehors de quelques villes (deux ou trois seulement, que je ne nommerai pas), toutes ont répondu à nos demandes avec un touchant empressement, une volonté déterminée d'apporter leur pierre, petite ou grande, au monument qu'on élevait à notre art national. Le nom de ces villes figure en tête du catalogue officiel, juste et modeste récompense d'un concours d'autant plus désintéressé que ceux auxquels nous nous adressions n'étaient que très imparfaitement renseignés sur le but et la portée de l'œuvre que nous ébauchions.

En face de l'abondance de renseignements résultant d'une si riche récolte, je me bornerai ici à signaler, pour chaque époque, quelques monuments significatifs, pouvant servir au lecteur studieux de point de repère dans l'examen complet d'une série qui constitue une histoire pour ainsi dire sans lacune.

L'abbaye de Conques en Rouergue, au diocèse de Rodez, date de l'époque mérovingienne; au milieu des ténèbres plus ou moins épaisses qui enveloppent ses origines, on démêle cependant quelque vérité, notamment qu'au IXe siècle, et dans la première moitié de ce siècle, elle avait déjà une certaine importance; elle était alors dédiée au Sauveur, et, plus tard, saint Vincent devint également son patron. Mais ce ne fut, en réalité, que tout à fait à la fin du IXe siècle, après l'apport à Conques des reliques d'une sainte martyre d'Agen, de sainte Foy, que l'abbaye acquit réellement de l'importance. L'humble sanctuaire d'Aquitaine devint presque immédiatement un lieu de pèlerinage très fréquenté; on venait de très loin implorer le secours et la protection de la sainte, dont les nombreux miracles donnèrent, dans le courant du Xe siècle, tant de prospérité et de renom à l'abbaye, qu'il n'y eut guère, dès lors, de contrée de France où les moines de Conques ne possédassent des terres.



CALICE DE SAINT GOZLIN (ÉPOQUE CAROLINGIENNE)
(Cathédrale de Nancy.)

Il est vraisemblable qu'à Conques, dès le IXe siècle, comme dans toute abbaye qui se respectait, il exista un atelier d'orfèvres, faisant partie de ces innombrables ouvroirs qui faisaient ressembler une abbaye

plutôt à une cité ouvrière qu'à un lieu consacré à la prière. Dès lors, le reliquaire de Pépin d'Aquitaine peut être légitimement considéré comme fabriqué dans l'abbaye même et par la main d'un moine orfèvre. Mais si on ne peut émettre sur ce point qu'une hypothèse, il n'en est plus de même pour le siècle suivant : du x[e] au xii[e] siècle, peut-être plus tard, Conques a possédé un atelier d'où sont sortis les nombreux monuments que nous possédons encore aujourd'hui, monuments qui, pour la plupart, peuvent être datés d'une façon certaine. Un texte, qui constitue pour l'histoire des mœurs à la fin du x[e] et au commencement du xi[e] siècle un document absolument capital, unique, peut-on dire : les *Miracles de sainte Foy*, racontés par Bernard, écolâtre de Chartres, et dédiés à l'évêque Fulbert, donne d'assez longs et typiques détails sur la fabrication des œuvres d'orfèvrerie : table d'or pour l'autel majeur, crucifix, et enfin cette fameuse figure d'or de sainte Foy, qui dut voir le jour vers 990. De ces divers monuments, du reliquaire de Pépin d'Aquitaine, que je publiai en 1899, de la figure de sainte Foy, que fit autrefois connaître Darcel en des dessins très imparfaits, de l'A dit de Charlemagne, du coffret de l'abbé Boniface, des autels portatifs et des reliquaires de l'abbé Bégon, on reparlera tout à l'heure. Mais, pour l'instant, on ne saurait trop appeler l'attention du lecteur sur l'importance qu'une abbaye comme Conques, riche et très fréquentée, put avoir sur le développement des arts en Aquitaine. Ne serait-il pas permis de conclure de la création de ces œuvres à Conques même et, sans doute aussi, dans pas mal d'autres centres religieux du centre de la France, que le grand mouvement d'art, d'un style si particulier, que nous voyons se produire à Limoges au xii[e] siècle dans des ateliers laïques a été le résultat, l'épanouissement d'une longue élaboration opérée dans des ateliers monastiques ? C'est là une vérité trop vraie pour qu'on puisse penser à l'écarter ; mais ici il s'agit d'un cas et d'une technique particulière, de l'émaillerie. Sans nuire le moins du monde à la gloire de Limoges, je crois qu'on peut dire que les artistes de cette ville n'ont fait que centraliser et développer, en leur donnant une extension industrielle, des procédés et des usages techniques connus avant eux et pratiqués isolément dans des ateliers monastiques, ne faisant pas forcément partie de l'unité territoriale dénommée le Limousin.

En face de monuments si nombreux, sous peine de tomber en une sèche énumération, il ne faut se souvenir, en une rapide visite comme

celle-ci, que des œuvres capitales et caractéristiques. Elles seules, à dire vrai, comptent dans l'histoire de l'art, résument le style d'une époque ou font présager les transformations de ce style.



COUVERTURE DE L'ÉVANGÉLIAIRE DE SAINT GOZLIN,
ÉVÊQUE DE TOUL (Xe SIÈCLE)
(Cathédrale de Nancy.)

La petite châsse en or émaillé à laquelle le nom de son donateur probable à l'abbaye de Conques, Pépin d'Aquitaine, est resté attaché, est une œuvre barbare par la façon sommaire dont l'artiste a traité la scène de la Crucifixion, mais une œuvre d'un beau coloris, grâce à ses

émaux champlevés sur or ou cloisonnés à la byzantine. De même que le calice et l'évangéliaire de l'évêque de Toul, saint Gozlin, plus récents d'ailleurs (xe siècle), le reliquaire de la Circoncision est un spécimen rarissime pour la France de l'art pratiqué dans les grandes abbayes carolingiennes. Mais possédons-nous ce monument dans son état primitif ? N'y a-t-on pas ajouté, à une date bien difficile à déterminer, des fragments plus anciens, des émaux champlevés, d'une forme et d'une technique bien spéciales, provenant d'un autre monument, de forme architecturale bien déterminée, chapiteaux ou archivoltes qui, au temps de Pépin d'Aquitaine, ont décidé le parti pris de la construction de ce monument, sorte de petite église plutôt que châsse, que deux anses latérales pouvaient permettre de pendre au cou ? Autant de questions que tout archéologue se peut poser en face d'une pièce tout à fait unique, questions qui ont été déjà examinées sans que les solutions satisfassent entièrement mon esprit. Mais, quoi qu'il en soit, cette œuvre, qui fut longtemps et volontairement cachée aux investigations du regretté Darcel, témoigne beaucoup plus sûrement de la dévotion des Carolingiens à l'église de Conques que cette énigmatique lettre A, en orfèvrerie, au sujet de laquelle les avis étaient autrefois si partagés.

A la fin du IXe siècle, un vol — on appelle les opérations de ce genre un pieux larcin — mit les moines de Conques en possession des reliques d'une sainte martyre d'Agen, de sainte Foy. C'est de cette époque que date la prospérité de l'abbaye. La renommée des miracles opérés par l'intercession de la sainte se répandit bientôt dans toute l'Aquitaine et même plus loin et y fit affluer les dons de toute nature, meubles ou immeubles. La sainte, dès lors, fit oublier quelque peu le protecteur primitif de l'abbaye, le Sauveur et aussi saint Vincent, dont elle possédait des reliques. Un siècle plus tard, vers 990, les moines jugèrent à propos de rehausser encore le culte de leur patronne, en faisant fabriquer son image en or. C'est l'image que nous possédons encore aujourd'hui, très remaniée bien entendu, très modifiée par des restaurations maladroites et couverte d'*ex-voto*, les uns anciens, les autres relativement modernes, souvent fort intéressants, mais qui rendent difficile pour un œil peu exercé la conception et la restitution de l'œuvre dans sa primitive majesté. C'est cette figure qui est décrite tant de fois, au commencement du XIe siècle, dans le *Livre des miracles*; c'est elle que les moines promènent parfois au son des trompes, qui apparaît en songe à



ceux de ses fidèles dont elle sollicite un don ou qu'elle veut punir.

Quand on examine, même superficiellement, cette statue, on se rend bien compte de l'influence que son attitude hiératique, son regard fixe et dur, sa magnificence aussi, ont pu exercer sur les âmes simples et grossières du xe et du xie siècle. L'artiste qui l'a conçue telle était, à sa



L'A DIT DE CHARLEMAGNE (XIe SIÈCLE)
(Trésor de Conques.)

manière, un grand artiste ; car, par cette plastique imparfaite et brutale, il a su néanmoins créer une œuvre grandiose, obsédante même, que nul pèlerin ne devait plus oublier, qu'il revoyait sans cesse en songe, soit qu'elle appelât un bienfait, soit qu'elle lui inspirât une salutaire terreur.

Assise sur un fauteuil de vermeil, la vierge d'Agen est représentée de face, vêtue d'une longue robe semée d'un motif tréflé exécuté au repoussé ; cette robe est bordée au bas, aux manches et au col, d'un large orfroi filigrané, enchâssant d'admirables pierres gravées antiques, intailles ou camées, dont quelques-unes sont de premier mérite. La

tête, légèrement renversée en arrière, aux yeux émaillés de blanc et de bleu, est recouverte, à la byzantine, d'une coiffure en forme de bourrelet que surmonte une couronne fermée; deux admirables pendants d'oreilles accentuent encore le caractère très oriental de cette figure, toute rutilante de pierreries et d'émaux cloisonnés. Il n'est guère douteux quand on examine de près les détails de cette coiffure, que le moine orfèvre n'ait eu sous les yeux quelque œuvre venue de Constantinople, œuvre en relief sans doute, ivoire ou orfèvrerie, qu'il a interprétée assez fidèlement, puisque aujourd'hui encore on peut discerner à quelle source il a puisé.

Il faudrait de longues pages pour décrire en son entier cette surprenante figure, dont toutes les parties mériteraient une étude approfondie, nécessiteraient des comparaisons sans nombre, excédant de beaucoup les limites d'un article. C'est, sans contredit, la plus surprenante image d'orfèvrerie que nous ait léguée le Moyen âge. Il est très intéressant de la voir à Paris, au Petit Palais, mais elle produit un tout autre effet à Conques, dans son admirable cadre d'architecture, dans ce pays abrupt où, à chaque pas, on se heurte à quelque légende dont la sainte est l'héroïne. C'est là vraiment qu'il la faut aller voir et qu'iront la voir tous ceux qui préfèrent les objets vivants aux objets morts qu'on place dans les vitrines d'un musée.

Presque aussi importants par leur date, bien que beaucoup plus modestes par leurs dimensions, sont les objets qui proviennent de l'ancienne cathédrale de Toul et que possède aujourd'hui la cathédrale de Nancy. Le nom de saint Gozlin y est resté légitimement attaché, et l'évangéliaire à couverture d'orfèvrerie, le calice et la patène d'or enrichis de pierreries et de petits émaux cloisonnés, constituent des monuments extrêmement précieux pour l'histoire de l'art carolingien dans l'est de la France. La technique en est curieuse, et, ce qui ne gâte rien, la forme du calice est tout à fait admirable. Tout cela, est-il besoin de le dire ? a été sûrement fabriqué dans notre pays. Je dis que, pour les archéologues, il n'est pas utile d'insister sur ce point ; mais pour les autres ? Combien y en a-t-il qui, en face de ces œuvres charmantes, dont leur œil inhabile ne sait point reconnaître le goût tout occidental, viennent nous parler des Byzantins, non au point de vue des influences possibles, certainement indéniables, mais au point de vue de l'exécution ?

N'est-il point pénible, en ce Petit Palais où il a été fait tant de

conférences de toute qualité, et où toutes ont trouvé le meilleur accueil, d'entendre certains personnages venir déclarer que le beau pied de croix de l'abbaye de Saint-Bertin, en bronze émaillé et doré, est une œuvre



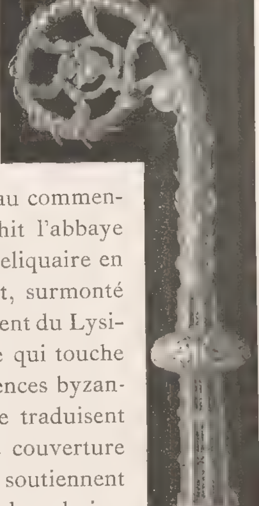
PIED DE CROIX (XIIe SIÈCLE)
(Musée de Saint-Omer.)

byzantine ? C'est à désespérer de pouvoir jamais faire pénétrer dans les masses ignorantes les quelques progrès que fait la science archéologique. Ah ! il est bien français, ce pied de croix prêté par le musée de Saint-Omer ; mais il s'agit de s'entendre : il n'est point français de l'Ile-de-France, ni des bords de la Loire ; il est français parce qu'il a été créé par des artistes qui ont habité le sol de l'ancienne Gaule, cette unité

territoriale étant admise dans sa plus large acception; proche parent des merveilles exécutées à Stavelot et que possède le musée de Bruxelles, il dérive directement de cet art germanique qu'on retrouve d'une part jusqu'à Boulogne au moins, de l'autre jusqu'à Saint-Denis, en plein XIIe siècle, pratiqué par la main d'artistes lorrains. Il ne faudrait point cependant se figurer qu'au Moyen âge il a existé une France dont la nationalité devait être étroitement fixée par les conquêtes de Louis XIV, une France inaccessible aux influences du voisin et entourée — ô ironie des choses! — d'une sorte de muraille. Non, l'art flamand en ses plus belles manifestations du XIIe siècle, appartient aussi à la France, au même titre que l'art pratiqué à Verdun, et ne dédaignons pas, saluons, au contraire, ces mélanges et ces influences réciproques qui, plus puissantes que toutes les étroites idées politiques, ont fait que chez nous, dès le XIIe siècle, l'art n'avait point de patrie. L'art français, fait si souvent d'assimilation, aurait tort d'oublier ses conquêtes admirables sur l'étranger, autant qu'il serait déplacé de la part de nos voisins de nier l'influence que nos artistes ont eue sur le développement de leur art national. Songez qu'au moment où ce pied de croix de l'abbaye de Saint-Bertin était fabriqué, sous une influence germanique indéniable, en un pays de langue française, l'art français renouvelé, développé, volant enfin de ses propres ailes, dans un style nouveau, allait reconstruire la plupart des édifices d'Europe. Mais laissons de côté cette belle pièce d'orfèvrerie, dont l'analogue, en grand, allait être exécuté à Saint-Denis, par ordre de l'abbé Suger, par des mains lorraines.

Le Petit Palais contient de nombreux spécimens de cet art germanique de l'est et du nord de la France, tous de style roman, bien que quelques-uns soient contemporains de l'époque à laquelle on construisait à la gothique. Les reliquaires provenant de l'abbaye de Saint-Riquier et qu'ont envoyés diverses églises du diocèse d'Amiens, par leurs formes trapues, le style de leur ciselure, l'abondance des nielles dans leur décoration, appartiennent à l'art flamand dans le sens trop étroit qu'on est trop généralement convenu de donner à cette qualification. Le calice dit de saint Remi, de la cathédrale de Reims, chef-d'œuvre de l'orfèvrerie française du Moyen âge, d'un dessin impeccable, digne d'un des sculpteurs de la cathédrale, avec ses gemmes, ses émaux, ses filigranes, se rapproche beaucoup des œuvres allemandes, et, tardif ressouvenir,

fait songer à l'époque où Trèves et Reims échangeaient des artistes. Si on prend la peine de réfléchir à mes propositions, que quelques-uns traiteront sans doute de paradoxes, on verra promptement combien cet art du Moyen âge s'explique plus facilement, combien il est aisément plus compréhensible, si, faisant abstraction de classements géographiques et politiques relativement modernes pour un art religieux chrétien, et par conséquent international, on recherche plutôt les influences d'église à église que des influences de nationalité à nationalité, qui alors n'existaient que bien peu.



CROSSE (XIVe SIÈCLE) (Église de Maubeuge.)

Mais revenons un instant en arrière pour dire encore un mot du trésor de Conques et des pièces qui y virent le jour à la fin du XIe et au commencement du XIIe siècle. L'abbé Bégon II enrichit l'abbaye de nombreux objets. Mentionnons d'abord le reliquaire en forme de lanterne, reliquaire de saint Vincent, surmonté d'une coupole que Darcel comparait au monument du Lysicrate : dans cette pièce, assez grossière pour ce qui touche la représentation de la figure humaine, les influences byzantines, atténuées du reste, mais telles qu'elles se traduisent chez nous par l'adoption de la coupole comme couverture des édifices, n'est guère niable; les colonnes qui soutiennent la coupole terminale, aux fûts imitant la tige du palmier, sont la copie presque littérale des supports architectoniques représentés sur de nombreux ivoires byzantins. Deux autels portatifs, l'un consacré par un moine de Conques, évêque de Barbastro, décoré de nielles d'une adorable facture, qu'on n'oserait attribuer à une date aussi ancienne, si la date tracée en toutes lettres était discutable; l'autre d'émaux, dans la description technique desquels ce n'est pas ici le lieu d'entrer, montrent combien les traditions plus que séculaires de l'atelier de Conques étaient restées vivaces ; l'art carolingien, comme dans tout le midi de la France, comme dans le nord aussi, avait des racines bien profondes, dont on peut suivre les produits bien plus avant encore dans le Moyen âge.

Quant à l'A dit de Charlemagne, suivant une légende accréditée dans de nombreuses abbayes d'Aquitaine au XIIe siècle, et dont plusieurs

textes attestent la persistance, le grand empereur d'Occident, en mourant, aurait légué aux vingt-quatre principales abbayes de son empire les vingt-quatre lettres de l'alphabet, exécutées en orfèvrerie. Conques aurait, dans cette distribution, reçu la lettre A. Or, il est très certain, d'une part, qu'aucune disposition de ce genre n'existe dans le partage que fit Charlemagne de son trésor ; d'autre part,certainement, si pareille disposition avait existé, ce ne sont point les abbayes d'Aquitaine, de peu d'importance en somme, qui en eussent bénéficié, mais les abbayes du pays où résidait généralement l'empereur, c'est-à-dire les abbayes des bords du Rhin. Il y a donc là, bien que l'église Saint-Julien de Brioude ait possédé au XIIe siècle une lettre C, dont l'existence est attestée par une formule d'anathème contre celui qui la déroberait, une invraisemblance historique qui, de prime abord, doit faire rejeter une semblable légende.

Comment peut-on dès lors expliquer l'existence de cette lettre A ? Il fut fabriqué à Conques, au XIe siècle, deux grands crucifix qui, sans aucun doute, étaient accompagnés des lettres A et Ω suspendues aux bras de la croix ; l'un de ces crucifix demeura à Conques, l'autre fut envoyé à Figeac. Il n'est guère douteux que l'A dit de Charlemagne ne provienne du crucifix de Conques. Il y a mieux : sur la base de la lettre, telle qu'elle se présente à nous aujourd'hui, est fixé un fragment du *titulus : Jesus Nazarenus Rex Judæorum*, provenant d'un crucifix colossal, qui doit être celui-là même auquel était suspendu l'A. On pourrait disserter longuement sur l'usage qui a pu, par la suite, être fait de cette légende de l'A dit de Charlemagne. Mais abrégeons : qu'il nous suffise d'avoir montré le caractère tout à fait inadmissible d'une tradition qui a pu flatter les moines de Conques et leur profiter, mais qui ne saurait un instant résister à la critique historique.

Suivant qu'on observe des monuments de la France du nord ou des œuvres créées au sud de la Loire, l'histoire de l'orfèvrerie française, au XIIe et au XIIIe siècle, se présente sous des espèces bien différentes. Au nord, nous voyons l'art évoluer et le style se transformer sous l'influence de l'architecture ; au midi — et il faut prendre ce qualificatif dans un sens très général — l'architecture ne s'étant que lentement transformée, les orfèvres conserveront encore fort longtemps, et presque sans modifications jusqu'à la fin du XIIIe siècle, un style et un mode de décoration presque entièrement romans. Une autre cause, d'ailleurs,

que l'état un peu stationnaire de l'architecture des pays au sud de la Loire, explique ce long attachement à des formes qui, bien souvent, ont dû paraître surannées : cette orfèvrerie, représentée surtout par les ateliers limousins, avait eu, dès le XIIe siècle, un tel succès, son exportation dans toute l'Europe faisait l'objet d'un commerce si considérable, qu'il eût été imprudent de modifier profondément une fabrication dont tout l'outillage existait. Des débouchés trop faciles peuvent parfois nuire



PLAQUE EN ARGENT GRAVÉ (RÈGNE DE CHARLES VI)
(Collection Garnier.)

à une industrie, arrêter son développement normal et rendre l'artiste routinier. C'est ce qui s'est passé à Limoges et a amené, à la fin du XIIIe siècle et au XIVe surtout, la perte d'un art qui pendant longtemps eût pu se maintenir en faveur, s'il n'eût été obstinément attaché à des traditions qui dataient de plus de deux siècles. Il arriva un moment où le client se fatigua de ces perpétuelles redites et s'adressa ailleurs pour y trouver un art plus pimpant, plus vivant et plus en harmonie avec l'architecture nouvelle et son mobilier. Il faudra à Limoges un siècle pour se relever de cette lamentable faillite : l'émail peint lui en fournira l'occasion et pendant cent cinquante ans lui procurera de nouveaux triomphes ; puis, la routine ressaisira l'art limousin agonisant entre les mains des Laudin et des Nouailher ; la transformation de l'émaillerie,

son application générale à la décoration de la joaillerie et de la bijouterie, au XVIIe et au XVIIIe siècle, se feront en dehors de lui, alors qu'il eût pu y rencontrer une nouvelle source d'activité et de richesse. L'histoire de l'art en Limousin, et spécialement de l'art de l'émail, présente donc de longs moments de défaillance ; telle qu'elle se peut écrire aujourd'hui, cependant, presque sans lacune historique, elle constitue un exemple à peu près unique de ce que peuvent produire la continuité de vue et la persévérance dans une voie où point n'était nécessaire pour réussir de posséder un véritable génie artistique : un peu de dessin et un sentiment assez juste des colorations que peuvent employer les arts du feu suffisaient. On se doit demander dès lors s'il faudrait de très grands efforts, et cela en dehors de toutes préoccupations économiques, pour réveiller chez nous certaines industries artistiques toutes locales. Je ne le pense pas ; mais ce n'est pas le moment de traiter ici un pareil sujet ; et puis, n'a-t-on pas, théoriquement, assez causé sur ce chapitre, et ne serait-il pas temps de passer à la pratique ?

Grâce à la réunion momentanée de la châsse de l'église de Bellac, des émaux de la collection Sigismond Bardac et d'un grand coffre de cuir clouté d'argent, assez maladroitement restauré d'ailleurs, provenant de Conques, on peut, dès la fin du XIe et le commencement du XIIe siècle, étudier l'art de l'émailleur limousin. Sa palette est d'abord assez restreinte ; deux bleus, un vert, un blanc, qu'il applique sur des motifs copiés plus ou moins adroitement d'après des modèles orientaux, lui suffisent cependant pour créer des œuvres sans doute un peu lourdes de dessin, mais cependant déjà harmonieuses. En y ajoutant un rouge très vif qu'on trouve dans les émaux de la collection Bardac, dont l'origine limousine ne saurait être contestée, il fera chanter toute la gamme de ses tons et donnera l'entière mesure de son talent de coloriste de race.

Les émaux de la collection Bardac, sur lesquels est inscrit le nom de saint Martial, l'apôtre du Limousin, nous livrent une provenance ; le coffre de Conques, où est inscrit le nom de l'abbé Boniface, nous fournit une date : ce coffre, comme d'autres plaques qui font également partie de la collection Bardac, comme la châsse de Bellac, est antérieur à 1135, et il est légitime de faire remonter jusqu'aux dernières années du XIe siècle quelques-unes de ces œuvres. Ce sont là des faits, et des faits authentiques, sur lesquels il est bon de revenir pour ceux qui doutent

encore de la provenance limousine du curieux portrait de Geoffroy Plantagenet qu'a prêté le musée du Mans, plaque célèbre entre toutes, au sujet de laquelle, jusque dans ces dernières années, quelques archéologues, que je me garderai de nommer pour ne point leur faire une réclame posthume désobligeante, ont débité mainte absurdité. Ce monument, l'un des plus considérables qui existent dans cette série, représente le prince en habit de fête ou plutôt en costume de justicier, puisqu'il tient en main une épée nue. L'aspect général est un peu lourd, comme dans beaucoup d'émaux de Limoges du XIIe siècle, comme dans cette belle plaque de saint Nicolas de Bari dont M. Bertaux donnait, il y a quelques mois, dans les *Mélanges Piot,* une bonne reproduction, comme dans ce portrait d'Eulger, évêque d'Angers dont Gaignières nous a conservé une aquarelle si bizarrement interprétée par Viollet-le-Duc ; et cependant, chacune de ses trois œuvres respectivement peut se présenter avec les certificats historiques les plus authentiques et les plus concluants, qui tous affirment une origine limousine. Je soupçonne — j'emploie cette formule pour être poli — qu'aucun des savants qui, à propos du portrait de Geoffroy, ont prétendu qu'il avait une origine allemande, n'a su ce qu'était un émail champlevé exécuté dans un atelier des bords du Rhin ; il est, hélas ! trop tard pour le leur apprendre ; sans quoi, en visitant l'Exposition et sans sortir du Petit Palais, ils auraient pu, en examinant la collection du comte Chandon de Briailles ou la collection de M. Martin Le Roy, apprendre ce que c'est qu'un émail de Cologne. Ces pièces ont été judicieusement admises, bien que non françaises, à titre de comparaison, et peuvent être d'un grand secours pour ceux qui étudient sérieusement une question qui, assurément, ne présente plus pour les contemporains les secrets en apparence indéchiffrables qu'on se plaisait à y rencontrer il y a vingt ans, mais dont on ne saurait se lasser de répéter et de fixer les grandes lignes, ne fût-ce que pour bien marquer le chemin parcouru et les vérités définitivement acquises.



SAINT JEAN, FIGURINE EN OR (COMMENCEMENT DU XVe SIÈCLE)
(Collection Corroyer.)

Si on s'arrête assez longuement sur ces œuvres tant soit peu primitives, et qui datent des origines de l'art limousin, il serait injuste de passer sous silence les monuments qui représentent ce même art arrivé à son complet développement, les ateliers de Limoges en possession de tous leurs moyens, dans la plénitude de leur talent et, par conséquent, de leur succès. Faisons grâce au lecteur d'une foule de châsses, les unes charmantes de couleur, les autres curieuses de forme ou de disposition, que présente l'Exposition. On ne peut bonnement écrire ici en raccourci une histoire de l'art limousin. Fixons notre attention sur deux ou trois spécimens caractéristiques, qui suffisent pour établir la réputation universelle de ces émaux. La grande châsse, sorte de majestueuse église à trois transepts, épave du trésor de l'abbaye de Grandmont et qu'abrite maintenant l'église d'Ambazac, sert aujourd'hui de récipient à la précieuse dalmatique de saint Étienne de Muret; autrefois elle contenait des reliques des martyrs de la légion thébaine, rapportées de Cologne, à la fin du XIIe siècle, par deux moines limousins, avec d'autres reliques de provenance allemande. Pendant longtemps, le récit des pérégrinations de ces deux moines et de leur précieux fardeau a suffi pour faire attribuer à cette châsse une origine germanique. Rien de plus absurde cependant, car ce récit est des plus clairs pour tout esprit non prévenu, et la châsse d'Ambazac, avec ses plaques d'ornements émaillés alternant avec des filigranes et des cabochons, avec sa crête ajourée si particulière, ses pieds rectangulaires, ses têtes de personnages en relief terminant des corps exprimés à plat, est un des spécimens les plus caractéristiques de l'art limousin de la fin du XIIe ou du commencement du XIIIe siècle. Mais il paraît que ce qui pour nous est maintenant l'évidence même ne frappait pas les regards prévenus de ceux qui ont imprimé que le prototype de ce monument était la châsse des Rois mages de la cathédrale de Cologne, pourtant si différente de forme et de style. Ce n'est pas d'ailleurs la seule occasion où l'artiste limousin se soit essayé à donner à une châsse la forme d'une église de galbe très stylisé : la châsse de Laguène, que posséda jadis Soltykoff et qui, après de très nombreuses pérégrinations, est entrée définitivement au musée archéologique de Nantes, est aussi munie d'un transept, et on pourrait citer pour le Limousin maint autre exemple de cette forme; j'en ferai grâce au lecteur, qui les pourra trouver en abondance dans des ouvrages spéciaux, en particulier dans le volume si précieux que M. E. Rupin a consacré à *L'Œuvre de Limoges*.

Contemporaines de la châsse d'Ambazac sont des châsses de dimensions plus modestes, dont celle de Gimel représentant *Le Martyre de saint Étienne*, ou celle de Nantouillet, présentant *La Descente de Croix*, peuvent passer pour les spécimens les plus complets. Dans ces œuvres, l'émailleur, comme dans les plaques provenant de Grandmont, conservées au musée de Cluny, s'astreint encore de son mieux, aussi bien du



RELIQUAIRE (XIIe ET XIVe SIÈCLES)
(Église de Jaucourt, Aube.)

moins que le lui permet sa technique simplifiée, à imiter les vieux modèles cloisonnés : aussi les corps des personnages sont-ils entièrement émaillés ; les têtes sont exprimées à plat ou rapportées en relief. Cette riche ornementation polychrome s'enlève sur un fond de métal gravé délicatement d'un dessin vermiculé, de style et de construction très particuliers. On possède là, évidemment, les échantillons d'un atelier spécial, au style arriéré et novateur tout à la fois, d'où sont sorties des œuvres presque toujours luxueuses et très soignées. Mais ce ne sont point seulement des châsses qu'a vues naître ce centre artistique : des Christs, de grandes figures en relief, des œuvres entièrement de cuivre, battu, repoussé, gravé, paraissent avoir la même origine et présentent

le même soin dans l'exécution des menus détails, la même grandeur dans le style.

Des monuments de ce genre étaient longs à exécuter et, par conséquent, coûteux ; leur formule fut abandonnée dans le courant du XIIIe siècle, pour faire place à une technique simplifiée par le renversement des termes du problème. Les têtes rapportées en relief accompagnant des corps exécutés en plate peinture d'émail ou simplement gravés et s'enlevant alors sur un fond émaillé étaient déjà un acheminement vers cette solution. Sur un fond semé de grands rinceaux habilement dessinés et d'une admirable harmonie de ton, l'émailleur limousin rapporta des figures en bas-relief, émaillées elles-mêmes ou non. Plus tard, le relief, encore trop coûteux, disparaîtra pour ne plus laisser subsister qu'une gravure en creux. Nombre de monuments limousins du XIIIe siècle offrent cette formule, et l'Exposition en compte notamment un spécimen de très grandes dimensions, peu connu jusqu'ici : la châsse de l'église de Sarrancolin. La châsse de Chamberet, celle de Saint-Viance — qui n'a pas été envoyée — sont des spécimens les plus considérables actuellement connus d'un art qui se simplifie et verse de plus en plus dans l'industrie.

Je ne voudrais pas insister outre mesure sur cet art limousin qui a tenu une si grande place en Europe au Moyen âge; je laisse volontiers de côté, quel que soit leur mérite très réel, et les crosses, et les pyxides, et les colombes eucharistiques dont la plus belle, assurément, à l'Exposition, est celle que possède M. Martin Le Roy : ce n'est point la colombe connue, perchée sur un plateau, munie d'un appareil de suspension plus ou moins compliqué, telle que nous la montre la colombe de Laguène, d'ailleurs si malencontreusement restaurée : c'est une colombe aux pattes ramassées sous le corps et qui va prendre son vol, spécimen, croyons-nous, unique de cette formule de récipient de la réserve eucharistique dont les textes nous signalent des exemples dès l'époque carolingienne.

Les Limousins furent-ils simplement des émailleurs ? Ne se sont-ils pas essayés aussi dans la sculpture de grande dimension ? Il n'est pas douteux qu'on ne doive répondre par l'affirmative : dans le courant du XIIIe siècle, ils ont fabriqué des tombeaux somptueux : l'Espagne et l'Angleterre montrent encore aujourd'hui avec orgueil des témoins authentiques de cet art, plutôt rares chez nous, car, en dehors de

quelques chefs provenant de figures de gisants — celui qu'a envoyé le musée Saint-Jean d'Angers, par exemple, ou le tombeau de Blanche de



RELIQUAIRE DE SAINTE ALDEGONDE (XVe SIÈCLE)
(Église de Maubeuge.)

Champagne au Louvre, — nous n'avons plus guère que les dessins de Gaignières pour nous figurer la splendeur des tombes limousines, si nombreuses autrefois, mais dont les chaudronniers ont eu raison. Encore est-il que tous les spécimens, en nature ou en dessin, appartiennent à une époque assez avancée du XIIIe siècle. Le chef ou plutôt le buste-reliquaire de saint Baudime, conservé dans l'église de Saint-

Nectaire, remonte à une période plus archaïque : sans doute, au point de vue de la plastique, ce corps, sur lequel s'emmanchent assez mal deux bras, est assez répréhensible; mais la tête, qui par son style appartient au plein XIIe siècle, est une œuvre de sculpture puissante, d'une grande sûreté de technique; elle tient une place très honorable dans l'histoire de la sculpture romane ou de style roman du midi de la France; elle fait oublier cette impression de maladresse que fait naître une œuvre pourtant importante, la Vierge d'argent de l'église de Beaulieu, témoin d'ailleurs très précieux de la persistance en Limousin de traditions artistiques fort anciennes. Mais je m'arrête, car c'est là un sujet qu'on ne peut même effleurer sans lui consacrer de longs développements, sans entrer dans la description de détails de technique qui ne sauraient trouver place en une revue si rapide.

Un mot cependant pour terminer, parce qu'en l'ajoutant ici je sais répondre aux préoccupations de quelques amateurs auxquels j'ai entendu souvent poser cette question : à quoi reconnaissez-vous un émail limousin d'un émail allemand ? A cette question, très simple en apparence, mais qui demanderait une réponse très complexe, il est deux solutions : prenez les très nombreux spécimens authentiqués par leur provenance ou, très rarement, authentiqués par des signatures — tel le chef de Nexon, œuvre authentique d'Aimeri Chrétien, — regardez-les, interrogez-les, et il n'est pas douteux que, si vous avez quelque sentiment du style et de la forme des monuments du Moyen âge, vous n'arriviez rapidement à grouper d'une façon absolument sûre autour de ces rares jalons une foule de monuments analogues. Mais c'est là une méthode qu'on ne peut recommander à tout le monde, parce qu'elle réclame une longue éducation artistique, une science archéologique qui n'est pas encore assez répandue; elle demande — s'appuyant sur la même méthode de comparaison — le même flair, le même œil, que l'attribution de tel tableau à tel ou tel maître. Mais, fort heureusement, il est des caractères plus visibles, plus perceptibles pour tous, qui peuvent faire reconnaître une œuvre limousine, d'autant plus utiles à observer qu'ils se rencontrent dans d'innombrables monuments : les pieds des châsses de forme rectangulaire, les personnages à tête ou corps en relief, les percements des crêtes de châsses ou des parois des reliquaires en forme d'entrées de serrures, les fonds gravés et vermiculés sont des traits caractéristiques si significatifs et d'un diagnostic si aisé

qu'un enfant, même avec la plus mince réflexion, est en mesure de reconnaître un monument limousin d'une œuvre d'une autre origine. Quand on rencontre l'un ou l'autre de ces caractères sur une œuvre du



SAINTE MARTHE ET LA TARASQUE, GROUPE EN ARGENT (XVe SIÈCLE)
(Église de Lucéram, Alpes-Maritimes.)

XIIe au XIVe siècle, on peut dire avec une entière confiance qu'elle est née sur les bords de la Vienne. Ils constituent en quelque sorte la marque de fabrique du Limousin.

* * *

Pendant que les Limousins fabriquaient surtout de l'orfèvrerie de cuivre émaillé — les quelques monuments en argent ou en or sont

plutôt l'exception — les artistes du nord de la France apportaient peut-être un goût plus pur, un style plus raffiné dans leurs travaux, qui, moins nombreux sans doute, nous laissent cependant deviner des merveilles. Sans reparler encore de cette admirable coupe, le calice dit de saint Remi, dont l'élégance et la simplicité de forme attestent un art absolument parfait, joint à une technique raffinée, sans reparler de la belle coupe d'argent de la cathédrale de Sens, plus moderne de cinquante ans sans doute, mais encore si heureusement proportionnée, — des reliquaires tels que celui de la Sainte-Épine d'Arras, où le cristal de roche se marie si harmonieusement au vermeil repoussé, des crosses telles que celle de Maubeuge, des croix filigranées et niellées telles que celle de la cathédrale d'Amiens ou de Rouvres, des bras-reliquaires tels que celui que possède le musée de Rouen, montrent, au XIIIe siècle, pour l'orfèvrerie, un épanouissement comparable à celui de la sculpture. Ces petits monuments sont, dans leur genre, des œuvres aussi impeccables que le *Saint Georges* de Chartres ou la *Communion du chevalier* de Reims. Il est à croire que les mêmes qualités se retrouvaient dans des morceaux plus importants. Malheureusement, aucune des grandes châsses du XIIIe siècle ne nous est parvenue, pour la partie de la France qui nous occupe en ce moment du moins, sauf la châsse de saint Taurin d'Évreux. Curieuse, à coup sûr, est cette œuvre qu'une restauration déjà ancienne a rendue un peu voyante : elle nous montre la forme primitive de la châsse arrivée à son complet développement. Ce n'est plus un tombeau ; c'est une église élevée à la gloire du saint, bien plutôt qu'un sarcophage destiné à contenir ses ossements. Rien n'y manque de ce qu'on peut du moins figurer d'une manière résumée : ni la forme, ni les gâbles des pignons, des façades et du transept, ni la flèche destinée à surmonter l'édifice et à lui donner plus de sveltesse. Mais, quel que soit l'intérêt de cette châsse, quel que soit le caractère de certains des bas-reliefs qui ornent ses flancs ou son toit, ce n'est point une œuvre très bien conçue et très bien proportionnée. Monument destiné à produire un grand effet sur un autel ou dans une procession, on n'y retrouve point les qualités hors ligne des œuvres citées plus haut et que possédaient sans doute certains reliquaires des églises de Paris ou du trésor de Saint-Denis. Un reliquaire en forme de triptyque, qui fit partie de plusieurs collections célèbres et qui appartient maintenant à M. Martin Le Roy, est un exemple caractéristique des



phylactères français du XIII[e] siècle. Si rien ne prouve, comme on l'a parfois prétendu, qu'il appartint à Alphonse de Poitiers, frère de Louis IX, du moins c'est bien une œuvre contemporaine de ce prince; peut-être même ce reliquaire fut-il exécuté en Orient pour un seigneur français et dans un atelier français; du moins abrite-t-il des reliques



RELIQUAIRE DE LA RÉSURRECTION (XVI[e] SIÈCLE)
(Cathédrale de Reims.)

venues d'Orient, les unes peu caractéristiques, les autres assez spéciales pour motiver une semblable hypothèse.

Les textes nous prouvent surabondamment que jamais en France on ne fabriqua plus de somptueuses pièces d'orfèvrerie qu'au XIV[e] siècle et au XV[e]. Néanmoins, rien n'est plus rare qu'un beau monument de cette époque et rien ou à peu près rien n'est resté en France des merveilles que nous décrivent les inventaires de Charles V ou de ses frères, de Charles VI ou du duc d'Orléans. C'est à Londres qu'on voit maintenant la belle coupe d'or émaillé, épave probable du trésor de Charles V, qu'un amateur français eût pu conserver à la France; c'est à Altœtting qu'il faut aller voir le fameux *Rossel* d'or, un des joyaux détournés du

trésor de Charles VI par le peu scrupuleux frère de l'inoubliable Isabeau de Bavière. Quels que soient les mérites du reliquaire de Jaucourt, où deux charmants angelots soutiennent un reliquaire byzantin de la vraie Croix, qui date du XIIe ou du XIIIe siècle, quel que soit l'intérêt de pièces telles que la couronne provenant du Paraclet, à la cathédrale d'Amiens, du triptyque de Sainghin et d'autres pièces qu'abrite l'Exposition, ce n'est là que la très menue monnaie d'un art dont les textes seuls nous révèlent la somptuosité et la recherche. Une plaque d'argent gravé, que recouvraient autrefois des émaux transparents, un donateur en adoration devant la Vierge, que possède M. Paul Garnier, est un délicat échantillon arraché sans doute à une œuvre hors ligne de l'époque de Charles VI ; la beauté et la perfection du morceau ne font que plus vivement regretter que nous ne possédions qu'un fragment de ce monument de premier ordre. Ce sont les fragments d'une croix en or, une figure de la Vierge et de saint Jean, qu'expose M. Corroyer, et la beauté de leur dessin, la sûreté de leur exécution, provoquent encore les mêmes regrets. Et dire qu'il nous faut remercier cependant le vandale qui a cueilli ces deux admirables figurines de chaque côté d'un crucifix qui, sans aucun doute, a subi le traitement si ordinairement réservé aux objets en métal précieux !

Le reliquaire du voile de sainte Aldegonde de Maubeuge est un témoin précieux de l'art franco-flamand du XVe siècle ; mais pourquoi faut-il que des mains impies aient jugé à propos de récurer cette orfèvrerie comme une pièce de batterie de cuisine ? Il ne reste plus de cette petite merveille de composition qu'une silhouette, charmante il est vrai ; mais une silhouette, c'est trop peu pour un monument qui sans doute n'était guère malade et ne réclamait pas un traitement aussi barbare. Il semble, du reste, que dans notre siècle on se soit acharné à rajeunir les monuments d'orfèvrerie par les moyens les plus brutaux et les plus sommaires : la charmante tête en bronze de sainte Fortunade n'a-t-elle pas, à une époque très ancienne déjà, été étamée comme un vulgaire chaudron ? On aurait fait subir cette opération au chef de saint, intéressant à coup sûr, mais d'un faire mou et fade, que possède l'église de Gimel, qu'il n'y aurait eu que demi-mal ; mais vouloir donner sommairement l'apparence de l'argent à un bronze est à coup sûr une opération qui révèle chez son auteur un étrange état d'esprit. Il est vrai de dire que cette opération eut lieu dans les premières années du siècle ;

mais ne le ferait-on pas encore aujourd'hui? Je crains bien que oui.

Les *ex-voto* offerts par Henri II et Henri III à la cathédrale de Reims, la *Résurrection* et la *Nef de sainte Ursule*, aussi amusants que la *Tarasque* de Lucéram, ont été souvent cités comme des exemples caractéristiques de l'attachement que professaient les orfèvres français du XVIe siècle pour les traditions artistiques de l'époque gothique. On a cité



PIÈCES D'UN SERVICE
EXÉCUTÉ POUR LA REINE MARIE LECZINSKA (XVIIIe SIÈCLE)
(Collection Chabrières-Arlès.)

de cette persistance d'autres exemples : des calices tels que ceux de Chartres et de Limoges. On s'est trop hâté de conclure dans cette question. Ni la *Résurrection*, ni la *Nef de sainte Ursule* ne datent de l'époque des souverains qui en ont fait don : ce sont des œuvres plus anciennes, de l'extrême fin du XVe siècle ou du commencement du XVIe, qui se trouvaient dans le trésor royal et auxquelles Henri II et Henri III ont donné une destination spéciale; mais, en aucun cas, elles ne peuvent servir à étayer une théorie archéologique qui a un fond de vérité et qui se peut défendre par des arguments plus décisifs. En revanche, une aiguière en argent appartenant à la marquise Arconati-Visconti, une coupe appartenant à M. Maignan, sont des spécimens trop rares aujour-

d'hui et surtout trop rarement recueillis de l'orfèvrerie civile française du XVIe siècle. Pour simples que soient ces objets, ils sont d'un beau style et à rapprocher de la vaisselle de l'ordre du Saint-Esprit que l'on peut voir au Louvre. Dans un ordre plus relevé, des œuvres telles que la charmante statue en argent de sainte Foy et la belle croix processionnelle de Conques, la croix d'Ahetze avec sa garniture de grelots, montrent que, en France, à l'époque de la Renaissance, si beaucoup d'orfèvres avaient adopté, en partie du moins, le style nouvellement mis à la mode en architecture et en sculpture, ils avaient conservé intactes les vieilles traditions techniques et ne le cédaient en goût et en habileté à aucun de leurs glorieux devanciers.



CHOCOLATIÈRE EN VERMEIL
(ÉPOQUE LOUIS XV)
(Collection Chabrières-Arlès.)

On parle ici, bien entendu, de centres de fabrication où avaient pu se conserver des traditions; dans d'autres, au contraire, où l'art semble avoir plutôt végété que vécu, même pendant les périodes les plus brillantes pour l'art au Moyen âge, en Bretagne notamment, l'art de la Renaissance est lourd, d'une exécution sommaire. Je n'en veux pour exemple que certaines croix ou certains calices bretons dont les dimensions extraordinaires ne sauraient faire oublier la gaucherie d'exécution. Il semble qu'on ait surtout visé à faire quelque chose de voyant, et indiscutablement il s'est établi à ce point de vue une sorte de complicité entre le client et l'orfèvre. Dans tous les cas, les motifs empruntés au style décoratif de la Renaissance française sont traités avec une brutalité qui trahit des mains peu expertes et un goût peu sûr.

L'histoire de l'orfèvrerie française au XVIIe et au XVIIIe siècle est un chapitre des plus importants de notre art, et ce chapitre est, en grande partie, à écrire en entier : si on connaît à peu près aujourd'hui l'orfèvrerie parisienne, on ignore, ou à peu près, l'orfèvrerie provinciale.

C'est que les échantillons en ont été jusqu'ici très dédaignés. L'exposition du Petit Palais, en montrant un assez grand nombre de pièces, notamment des calices, aura, espérons-le, contribué à faire disparaître ce préjugé en attendant que le classement de ces objets parmi les monuments historiques, classement déjà commencé, permette, en s'appuyant sur les archives locales, de rétablir dans ses grandes lignes une histoire qui promet d'être des plus intéressantes. Je ne suis point de ceux qui, admirant un calice du XIIIe siècle, méprisent un calice Louis XIV parce qu'il ne procède pas exactement de la même formule artistique. C'est cet exclusivisme en art qui nous a conduits, dans notre siècle, à imposer à des monuments d'architecture des restaurations stupides et condamnables, qui a fait supprimer de la plupart de nos grandes églises des œuvres qui n'avaient rien à faire, il est vrai, avec leur conception première, mais qui cependant leur donnaient un aspect vivant. La plupart des monuments d'orfèvrerie religieuse des XVIIe et XVIIIe siècles méritent de bénéficier à leur tour de l'esprit plus large qui préside maintenant au classement et à la restauration des monuments historiques ; il est important pour l'histoire de notre art qu'on en dresse la liste et qu'ils ne soient plus abandonnés comme des pièces de mobilier hors d'usage. Certains calices du diocèse de Tours, des pièces d'orfèvrerie des cathédrales de Troyes ou de Nancy, valent des monuments d'orfèvrerie civile qu'on se garderait bien de proscrire. Ils sont d'autant plus précieux que, dans les deux derniers siècles, l'orfèvrerie civile a, à différentes reprises, subi de tels assauts qu'en bien des cas il sont les seuls témoins d'un art que souvent on est réduit à étudier dans les dessins originaux des maîtres ou dans les estampes dont ils se sont inspirés.



CAFETIÈRE EN VERMEIL
(ÉPOQUE LOUIS XV)
(Collection Chabrières-Arlès.)

On ne peut pas dire que les collections du Petit Palais soient riches

en orfèvrerie française des époques Louis XIV, Louis XV et Louis XVI; néanmoins, si cette série est restreinte, elle peut, grâce aux échantillons de choix qu'elle contient, donner une idée suffisante d'un art exquis entre tous et qui, comme le mobilier français, a conquis tous les suffrages. Les pièces d'un surtout de table de l'époque de Louis XIV, à M. Stein; des écuelles, parmi lesquelles celles du Grand Dauphin, d'une ciselure admirable, à M. Corroyer; la fameuse cafetière en or que possède M. Doistau; le service fabriqué par Henri-Nicolas Cousinet pour la reine Marie Leczinska en 1729, à l'occasion de la naissance du Dauphin, à M. Chabrières-Arlès; un service en vermeil de l'époque Louis XVI, au même amateur; des flambeaux, à M. Klotz; un admirable vase en jaspe, monté en or ciselé, que j'inclinerais à croire sorti de l'atelier des Roettiers; une grande soupière de F.-T. Germain, à M. le comte d'Haussonville : c'est en somme, pour un art dont tant de spécimens sont à jamais perdus ou conservés à l'étranger, une assez belle moisson. En rapprochant ces pièces de certains bronzes d'ameublement, représentés en abondance au Petit Palais, procédant des mêmes modèles ou tout au moins nés dans le même milieu artistique, on peut se faire une idée à peu près complète des formes et des styles qui se sont succédé pendant cent cinquante ans environ dans une branche de l'art que les édits royaux, la mode et les révolutions ont particulièrement appauvrie.

ÉMILE MOLINIER





LES ÉMAUX DES PEINTRES

Les origines de l'émaillerie, qu'on a qualifiée à tort d'émaillerie peinte — cette dénomination éveille tout de suite l'idée d'une peinture exécutée au pinceau, ce qui, au point de vue technique, est absolument inexact, le pinceau n'intervenant que très rarement, à la bonne époque du moins, dans ce genre de fabrication, — sont encore, malgré toutes les recherches poursuivies depuis soixante ans et plus, entourées de ténèbres épaisses. Les archéologues et les curieux, las de lutter contre un sphinx qui ne veut pas livrer son secret, campent complaisamment dans le champ des hypothèses, attendant avec impatience une circonstance heureuse qui leur livrera le secret de la genèse d'un art qui, né presque en même temps en France et en Italie, a eu chez nous un épanouissement incomparable.

Parmi toutes ces hypothèses, il en est une toutefois qui paraît surtout raisonnable et qui donnera probablement un jour — c'est du moins l'avis de juges éclairés — des résultats très appréciables : en France comme en Italie, à l'origine, l'art de l'émail posé à plat sur un excipient métallique et donnant à peu près, une fois terminé, l'apparence d'une brillante peinture, semble avoir pris naissance dans les ateliers des peintres verriers. C'est qu'en effet les matières employées — les verres colorés diversement par des mélanges variés d'oxydes métalliques — sont assez semblables à celles dont eurent à faire usage des fabricants de vitraux le jour où les vitraux ne furent plus composés exclusivement

de morceaux de verres teints dans la masse, mais de morceaux de verres incolores, auxquels la superposition d'une matière vitrifiable, teintée de différentes couleurs, imposait des variations de ton. Que cet émail ait été d'abord employé pour décorer des pièces de verrerie plutôt que pour peindre des vitraux, peu importe; le procédé appartient au verrier. Or, les premiers émailleurs limousins dont on a pu, avec mille peines, établir la biographie, non exempte de lacunes, sont des peintres verriers, les Pénicaud, par exemple; et si nous tournons nos regards vers la péninsule italienne, qui trouvons-nous parmi les précurseurs de cet art? en première ligne le verrier vénitien Beroviero, son ami Filarete, et, à côté de Filarete, un artiste français célèbre entre tous, Jean Foucquet, qui pratique à l'italienne le métier d'émailleur et enchâsse des chatons émaillés dans les cadres de ses tableaux. Ce sont là des faits; mais, à dire vrai, ces faits, authentiquement établis pour des époques en somme assez voisines les unes des autres, manquent de liens entre eux. Faute de ces liens, de ces transitions, on n'a pu jusqu'ici franchir cette barrière probablement bien fragile, qui nous laisse en dehors de la vérité absolue. Et puis, de la sorte, nous ne savons point si l'Italie influa sur Limoges, — ce que je ne pense pas, mais ce qui serait à la rigueur admissible, — ou si Limoges influa sur l'Italie. Je me hâte de dire, étant donné la dissemblance des procédés employés au point de vue technique, que je ne crois guère à une influence réciproque. Je penche plutôt, quelque invraisemblable au point de vue historique que puisse paraître cette opinion, à des éclosions isolées, mais simultanées, en deux pays voisins l'un de l'autre, sous des influences analogues.

Mais laissons les hypothèses : arrivons à des faits représentés par des monuments. Le musée des Antiquaires de l'Ouest, à Poitiers, le musée Vivenel, à Compiègne, renferment de petites pièces de cuivre émaillées, provenant vraisemblablement de l'ornementation de ceintures de femmes, sur lesquelles sont représentés des personnages que leur costume dénonce comme contemporains de Charles VII. Un gobelet couvert, dont Gaignières nous a conservé la précieuse reproduction coloriée, appartient à la même époque et au même centre de fabrication : Limoges. Il n'est pas bien sûr qu'il n'y ait pas quelques traces de peinture en émail sur le fameux *Rœssel d'or* d'Altœtting, œuvre française et parisienne des premières années du xve siècle ; on en rencontre sur les fleurettes qui ornent un des reliquaires de la chapelle de l'ordre

du Saint-Esprit, au Louvre, et ce reliquaire date de la première moitié du xve siècle. C'est donc au xve siècle, et probablement vers le milieu de ce siècle, qu'en France a pris naissance l'art de l'émail des peintres.

Pour l'Italie, nous avons une date tout au moins : celle de 1465, relevée par Courajod au musée de Dresde sur une reproduction de la célèbre statue antique de Marc-Aurèle exécutée par Filarete, dans la décoration fantaisiste de laquelle l'artiste a fait entrer un minuscule



CHASSE EN CUIVRE CHAMPLEVÉ ET ÉMAILLÉ (LIMOGES, XIIIe SIÈCLE)
(Appartient à M. Martin Le Roy.)

émail peint. Quelque modeste que soit cet émail, il acquiert, comme témoignage de l'existence de cette technique, une singulière valeur si on le rapproche de certains passages des *Commentaires* de Filarete, dévoilant ses accointances avec le verrier vénitien Beroviero. Il acquiert encore plus de valeur si on se souvient des relations du sculpteur-architecte avec notre compatriote Jean Foucquet; il devient concluant si on le rapproche du portrait de Jean Foucquet, œuvre probable de Foucquet lui-même, que possède le Louvre, œuvre d'ailleurs exécutée à l'italienne et comme une véritable miniature.

Concluons : tout au moins dans la seconde moitié du xve siècle et, pour préciser davantage, vers le milieu de ce siècle, Français et Italiens étaient amenés à faire usage de l'émail de la même manière, c'est-à-dire

à en recouvrir une surface plane métallique. Les procédés d'application différaient, mais pas assez pour que l'effet produit ne fût, de part et d'autre, sensiblement le même ; ce sont là des faits définitivement acquis ; ce sera le point de départ indiscutable des recherches ultérieures, que nous souhaitons heureuses et concluantes. D'autres exemples, rentrant, pour l'Italie tout au moins, dans la même catégorie, pourraient être cités : ceux-là suffisent amplement pour l'instant, pour étayer ce qu'on ne doit plus considérer comme une hypothèse, mais comme une vérité définitivement démontrée.

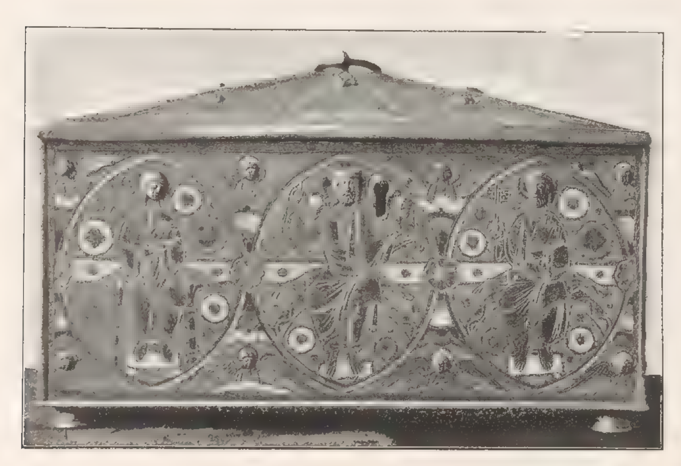
* * *

Le Petit Palais ne renferme guère d'émaux du XVe siècle ; mais il en est un, toutefois, qu'il faut particulièrement signaler. C'est le hanap qui appartient à M. Tewalt, décoré entièrement en grisaille. A l'intérieur et à l'extérieur, sur fond noir, se déroulent des rinceaux entremêlés de singes ou des sujets de chasse, le tout exécuté en grisaille. Le modèle a été une estampe allemande ou néerlandaise ; mais y a-t-il là rien qui nous puisse étonner et permettre de mettre en doute l'origine limousine d'un monument dont le musée de Vienne possède les analogues ? La technique de cette importante pièce, qui affecte la forme d'un tronc de cône renversé, est si française, et, disons mieux, si limousine, qu'aucun doute ne peut subsister à ce sujet chez tout connaisseur en émaux. Le modèle germanique ici employé ne saurait être un argument ; beaucoup d'émailleurs de la fin du XVe ou du commencement du XVIe siècle ont puisé leur inspiration dans des estampes allemandes, et, jusque dans ces transcriptions parfois maladroites et presque toujours infidèles, on reconnaît le style du modèle. Nardon Pénicaud n'eut guère d'autres guides ; mais qui oserait aujourd'hui attribuer ses œuvres, même non signées, à l'Allemagne ? A ce propos, n'oublions jamais que, sauf de très rares exceptions, les émailleurs français ne se montrèrent jamais des artistes très originaux. Suivant en cela les traditions qui firent la grandeur des arts dits décoratifs aux siècles passés, ils s'inspirèrent toujours d'estampes de toute provenance ; ce n'est que fort rarement qu'ils imaginèrent d'eux-mêmes le décor de leurs monuments ou travaillèrent d'après des dessins spécialement exécutés pour eux par des peintres.

S'il n'est pas très facile de dater d'une façon exacte les premiers

émaux peints, que, d'après le costume des personnages, nous pouvons considérer comme appartenant au xve siècle, du moins doit-on admettre la vraisemblance d'une hypothèse qui ferait remonter au milieu du xve siècle environ l'exécution de certains fragments, tels que ceux qui sont conservés au musée des Antiquaires à Poitiers ou au musée Vivenel à Compiègne.

On peut voir, par les dates que nous attribuons plus haut à ces



COFFRET EN CUIVRE CHAMPLEVÉ ET ÉMAILLÉ (LIMOGES, XIIIe SIÈCLE.)
(Musée de Limoges.)

fragments de bijoux que nous considérons comme s'étant produits simultanément au point de vue de la transformation de la technique de l'émaillerie, les mêmes accidents aussi bien en Italie qu'en France. C'est la date de 1465 qui est gravée sur la reproduction en bronze de la statue de Marc-Aurèle par Filarete, statue ornée d'émail peint. C'est à une date probablement très rapprochée de cette dernière, qu'il faut attribuer le portrait, peint vraisemblablement par lui-même, du peintre Jean Foucquet, que possède le Louvre. Ce sont là des faits que l'on vient d'établir.

Mais, alors qu'en Italie l'émaillerie se bornait à emprunter à la miniature des procédés d'exécution et à ne les modifier que par l'emploi de matières vitrifiables, les Français avaient recours à d'autres moyens techniques et imaginaient, comme fonds de leurs émaux, des préparations

sur lesquelles ils travaillaient par enlevage, bref toute une technique qui ne fut jamais employée par les Italiens. C'est ce qui semble bien prouver d'une façon péremptoire qu'il n'y a guère de points de contact entre l'émaillerie telle que nous la trouvons pratiquée au xve siècle en Italie, et telle que nous la voyons employée, à la même époque, par les artistes de Limoges.

Le premier nom que nous ayons à inscrire en tête de la liste des émailleurs limousins est un nom qui malheureusement paraît être estropié ou du moins incomplètement connu. Le vocable *Monvaerni* a une désinence qui n'a absolument rien de limousin. Si nous trouvons ce nom sur des pièces d'origine aussi franchement française, telles que le triptyque exposé par M. Cottereau, il faut bien avouer que nous sommes là en présence d'une énigme qui ne recevra sa solution que le jour où l'on découvrira soit un document d'archive, soit une signature nous donnant plus complètement le nom de l'artiste.

Ce n'est pas qu'au point de vue de l'histoire générale de l'art *Monvaerni* doive être considéré comme ayant une très grande importance. Néanmoins, comme ces émaux appartiennent à la période la plus ancienne de l'émaillerie limousine, ou du moins forment la tête d'une série que l'on peut étudier sans discontinuité jusqu'à la fin du xviiie siècle, il y aurait intérêt à être fixé exactement sur son cas. Ce Monvaerni, d'ailleurs médiocre dessinateur et médiocre coloriste, exécute péniblement ses émaux en s'inspirant de modèles qui sensiblement étaient les mêmes que ceux que les tapissiers de haute lisse avaient à leur disposition, modèles non exempts d'ailleurs d'une forte dose d'art flamand et dans lesquels on retrouve ce trait caractéristique des tapisseries du xve siècle, c'est-à-dire le développement exagéré de la flore dans les terrains, qui sont traités d'une façon heurtée et assez dure de dessin, comme il convient dans la tapisserie. Les chairs sont en général légèrement teintées, mais teintées après coup sur un modelé qui semble avoir été très difficilement exécuté par le peintre, en sorte que ces colorations de chairs ne s'étendent que par places et ont un aspect très peu harmonieux. Les tons bleus, verts, violets, jaunes, s'entre-choquent sur ces émaux peints qui n'ont pas encore la tonalité excessivement douce et souvent si plaisante des émaux de l'extrême fin du xve et du commencement du xvie siècle.

La famille des Pénicaud, dont le premier membre connu comme

émailleur et peintre verrier est ce Léonard ou Nardon dont une pièce conservée à Cluny porte la date de 1503, a très certainement travaillé dès le XVe siècle. Ces productions de Nardon sont le triomphe de ce que l'on a appelé l'émail sur apprêt, c'est-à-dire exécuté sur un fond blanc qui recouvre presque entièrement la plaque de cuivre sous-jacente, et dont le peintre se sert comme les miniaturistes se servent de leur parchemin.

Cette technique, pour donner tous les effets dont elle est susceptible, demande l'emploi presque général d'émaux translucides. Le trait, exécuté en noir et très accentué, rappelle beaucoup les procédés des verriers, chez lesquels la mise en plomb est généralement utilisée pour cerner les parties principales du dessin. A l'intérieur du dessin, les parties colorées, les applications d'émaux translucides ou d'émaux opaques sur fond blanc, sont modelées à l'aide de hachures ou de pointillés d'or. Afin de colorer les carnations de ses personnages, Pénicaud a soin de placer sous un blanc excessivement laiteux des tons violacés dont l'abus parfois donne aux chairs une teinte un peu sombre et poussée véritablement trop au noir ou au violet. Une pareille teinte peut s'admettre, à la rigueur, pour les visages ou pour les mains ; quand il s'agit de traiter de la sorte des nus d'une assez grande étendue, on voit tout de suite les écueils d'une technique dont l'émailleur ne demeure pas absolument le maître. Nardon emploie encore d'autres systèmes pour enrichir ses émaux, pour les rendre plus voyants : aux hachures d'or, destinées à accentuer les lumières des vêtements répandues à profusion, il ajoute des orfrois, sur lesquels sont appliqués de distance en distance, comme des chatons sertissant des pierreries, des paillons recouverts d'émaux translucides de différentes couleurs. Cette imitation de l'orfèvrerie n'est pas toujours très heureuse, en ce sens que, bien souvent, elle seule a subsisté, tandis que, par l'usure, le modelé d'or a disparu, et toute cette décoration des orfrois ne vient plus dès lors qu'accentuer les bords d'un dessin qui, souvent, n'est pas d'une correction inattaquable. Les modèles employés par Nardon Pénicaud sont généralement flamands. Il faut bien avouer que, dans les arts décoratifs de la fin du XVe siècle, c'est surtout la Flandre qui semble avoir fourni aux artistes leur inspiration.

Les émailleurs ont-ils eu à leur disposition des séries d'estampes ou bien se sont-ils contentés d'imiter des illustrations gravées sur bois

pour des livres de piété ? Je crois que c'est surtout cette dernière source qui leur a été utile.

Les collections réunies au Petit Palais comptent un très grand nombre de pièces qui sont attribuables à l'atelier de Pénicaud, parmi lesquelles il faut citer, comme une des principales, le triptyque exposé par Mlle Grandjean, qui est véritablement d'une coloration tout à fait admirable. Les collections de M. Bois, du comte de Valencia, de M. Cottereau, contiennent également de nombreux échantillons de ces émaux de Nardon, dont la disparition du modelé d'or a fait des œuvres maintenant un peu sourdes de tons.

Jean Ier Pénicaud suit les errements de Nardon, mais il a une tendance à créer des œuvres beaucoup plus brillantes, par l'emploi aussi général que possible des émaux translucides, par l'emploi des paillons d'argent qu'il place sous le ciel, dans la partie supérieure des émaux qui comportent cette représentation, par l'abandon aussi de ces bordures gemmées qu'affectionnait Nardon.

L'*Histoire d'Énée*, interprétation des estampes en bois qui accompagnent une édition gothique de l'*Énéide* appartenant à M. Porgès, est très harmonieuse de tons et donne une idée très juste, au moins sous l'un de ses principaux aspects, du talent de Jean Ier. Mais, sans contredit, la pièce la plus remarquable de cet artiste est le grand triptyque représentant l'*Arrestation du Christ au jardin des Oliviers*, de la collection Chabrière-Arlès. Dans cette pièce, dont le modèle est très certainement flamand, Jean Ier montre que, véritablement, sous ses mains, l'art de l'émail a progressé. Il arrive, grâce à une palette très enrichie, à donner à son œuvre autant d'éclat qu'à une véritable tapisserie ou à un beau vitrail.

C'est à dessein que, parlant de ces émaux de la première époque de la fabrication, nous évoquons le souvenir des tapisseries; c'est qu'en réalité beaucoup de ces pièces, au point de vue de la composition et des tons, rappellent les peintures exécutées en matières textiles. Il n'est pas jusqu'à la disposition des personnages, jusqu'à la distribution des plans, qui ne soient les mêmes et dans la haute lisse et dans les plaques de cuivre émaillées.

Avec Jean II Pénicaud et ses contemporain, sur lesquels nous reviendrons tout à l'heure, tels que Couly Ier Noylier et Léonard Limousin, la technique de l'émail va faire un nouveau pas. On abandonne rapidement l'émail sur apprêt pour y substituer un travail beaucoup plus fin,

exécuté sur le cuivre même, l'emploi de demi-teintes et surtout l'emploi beaucoup plus considérable de la grisaille ou du camaïeu appliqué tantôt sur un fond bleu, tantôt sur un fond noir. Jean II Pénicaud est certainement celui de tous les émailleurs limousins qui a su conduire avec le plus d'habileté l'exécution d'une grisaille. On dirait que, parfois, il cherche les difficultés de la demi-teinte, et ses personnages sont modelés si légèrement que l'on peut à peine percevoir le passage du blanc le plus éclatant aux ombres à peine teintées d'un nuage grisâtre qui cependant indique suffisamment non seulement le modelé, mais tout le dessin des personnages.

Une série de tableaux appartenant à M. Sigismond Bardac, et réunis comme les pièces d'une véritable peinture, peut donner une idée très juste du talent de Jean II; mais, à dire vrai, il n'est nécessaire d'insister en particulier sur aucun des émaux exposés, car, pour le xvi[e] siècle, la série des maîtres est à l'Exposition absolument complète. On peut même ajouter qu'ils sont représentés sous toutes les faces de leur talent et dans l'emploi des différentes techniques admises à Limoges à cette époque.

Jean III Pénicaud a été l'un des dessinateurs les plus habiles qu'ait comptés l'art de l'émaillerie. Au lieu de se traîner assez péniblement, comme faisaient la plupart de ses contemporains, dans l'imitation d'estampes ou de dessins calqués servilement, il prend avec ses modèles une très grande liberté; il les interprète en homme habile qui s'est assimilé les procédés du dessin de pratique qu'ont connu et souvent, trop souvent, pratiqué les artistes du xvi[e] siècle. Si parfois ce dessin, très rapidement enlevé, n'est pas d'une très grande correction, il rachète ce défaut par l'habileté suprême avec laquelle il modèle très largement son décor; s'il ne cherche pas les finesses coutumières à Jean II, du moins ses émaux ont-ils toujours un aspect libre et franc qui les fait rechercher avant tout par ceux qui, dans une œuvre d'art, admirent plus le côté artistique que les finesses de la technique. La collection de M. Maurice Kann compte un certain nombre de pièces, toutes de premier ordre, de Jean III Pénicaud, pièces dès longtemps connues et qui ont fait successivement partie de cabinets célèbres.

Couly I[er] Noylier, avec lequel on a confondu longtemps un autre Couly appartenant à la même famille, mais qui vécut à la fin du xvi[e] siècle, est l'auteur d'une foule de petits bibelots, d'une exécution quelquefois un peu trop lâchée, mais qui, dans les bons exemplaires,

ont le charme de ces sculptures de la Renaissance française parfois incorrectement dessinées, mais pleines de vie, d'esprit et de saveur.

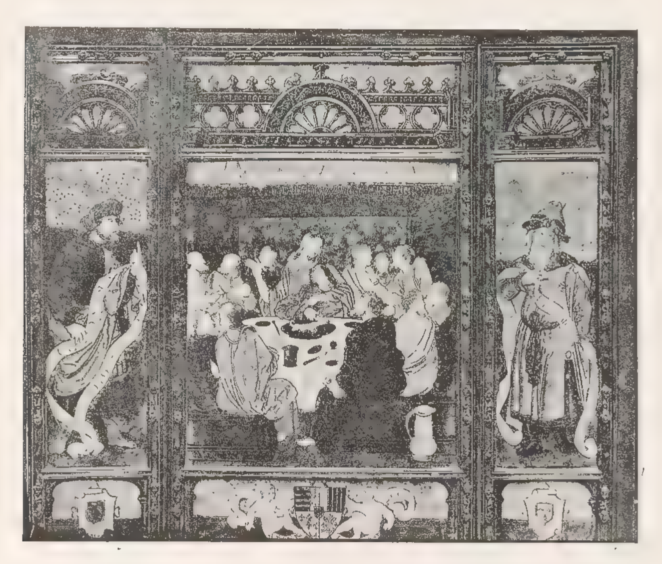
De ses mains sont sorties des salières décorées de jeux d'enfants, de représentations des travaux d'Hercule, ou des coffrets sur lesquels on voit des enfants jouant et courant au milieu d'un paysage d'une exécution plutôt sommaire, mais d'un dessin toujours décoratif. Couly Ier Noylier affectionne les explications très longues, écrites dans une langue des plus incorrectes. Il n'emploie ni le latin, ni le français, ni le patois limousin, mais une sorte de mélange bizarre de langues qui lui est aussi personnel que son mode de dessin. Il faut croire que ce Couly Noylier a dirigé un atelier très actif, car, à côté de pièces très fines et très correctement traitées, qui semblent bien être sorties des mains du maître lui-même, il en existe d'autres du même style, mais dont le faire lâché semble indiquer l'intervention plutôt d'ouvriers que d'artistes copiant ou imitant les compositions imaginées par le chef d'atelier.

L'Exposition renferme un certain nombre de coffrets à fond bleu ou noir dus à Couly Ier Noylier, et des fragments de coffrets à fond mordoré translucide, qui atteignent presque la profondeur de ton de certains monuments particulièrement fins d'exécution, dans lesquels on n'a guère employé que des émaux translucides, et qui sont sortis de l'atelier de Jean II Pénicaud.

Dans les trente premières années du XVIe siècle, les émailleurs de Limoges s'étaient surtout inspirés des modèles flamands et des modèles allemands; mais bientôt ces estampes, qui étaient trop connues, et qui, d'ailleurs, ne correspondaient pas aux modifications du style et de la mode, firent place à d'autres modèles; c'est aux Italiens qu'ils s'adressèrent pour trouver l'ensemble, le jeu des modèles nécessaires à la création de leurs œuvres. Dès lors, ce sont les estampes de l'école de Raphaël qui ont surtout du succès sur les bords de la Vienne; elles s'y marient à des sujets empruntés aux petits maîtres français, qui sont utiles aux émailleurs à composer les bordures, les revers de leurs pièces de vaisselle, lesquelles sont, dans un très grand nombre de cas, des œuvres décoratives admirables.

C'est, en effet, surtout dans ces agencements décoratifs que le génie personnel de l'artiste se fait jour. Il prend les éléments de sa composition un peu partout; il n'imagine pas, à vrai dire, les principaux motifs de décoration qu'il emploiera, mais, son choix un fois fait, il

sait si bien arranger ces éléments divers, les marier ensemble, les pondérer, qu'il fait absolument une œuvre nouvelle, montrant que si les émailleurs limousins n'étaient point, dans la plupart des cas, capables de créer de point en point des compositions, du moins ils avaient assez de goût pour composer une scène ou une décoration tout à fait originale, avec des éléments créés par d'autres artistes. On ne remarque pas



LA CÈNE, TRIPTYQUE EN ÉMAIL DE LIMOGES, PAR JEAN II PÉNICAUD
(Collection de M. le comte de Valencia.)

d'ordinaire suffisamment ces revers de la vaisselle d'émail limousine ; il y a là une inépuisable source de modèles pour ceux qui étudient l'art décoratif de la Renaissance française et bien des leçons à recevoir pour ceux qui s'imaginent qu'il suffit d'accumuler des motifs de décoration sur une surface pour l'orner et en faire une œuvre d'art. C'est surtout avec Léonard Limousin, qui de beaucoup est le plus célèbre de tous les artistes émailleurs du XVIe siècle, que commence la vogue de cette vaisselle émaillée.

Nous avons eu plusieurs fois l'occasion de faire remarquer que si, à dire vrai, Léonard, dans la plupart de ses œuvres du moins, n'atteint

pas au goût très pur et à la prestigieuse exécution d'un Jean II ou d'un Jean III Pénicaud, cependant c'est bien lui qui, au XVIe siècle, semble devoir être considéré comme le premier parmi les émailleurs. C'est qu'en effet, par ses connaissances générales, par la situation qu'il a occupée à la cour de France, et aussi grâce à quelques-unes des œuvres sorties de ses mains et qui sont des morceaux excellents, il s'élève, et de beaucoup, au-dessus de ses confrères.

Des pièces de Léonard Limousin qui se trouvent à l'Exposition rétrospective, il faut retenir surtout quelques pièces de vaisselle, des portraits et les grands émaux à fond blanc peints pour le château d'Anet. Par un heureux concours de circonstances, il se trouve que l'on a réuni dans ces vitrines ce qui, en dehors de deux ou trois émaux que possède le Louvre, peut être considéré comme le dessus du panier de ce qui est sorti de la boutique de Léonard.

Voici d'abord un plat ovale, qui a été exécuté pour le connétable de Montmorency et dans lequel est représenté *Le Festin des dieux*, d'après la composition de Raphaël. Mais l'artiste, au lieu de suivre servilement le dessin du maître italien, a donné à tous les personnages assis autour de la table du festin les têtes et les physionomies de personnages du XVIe siècle. Le roi Henri II occupe la place d'honneur, entouré de dames de la cour, que l'on peut presque toutes nommer, sans pour cela passer pour très ferré sur l'iconographie de l'entourage des derniers Valois. Cette pièce est d'un émail brillant et d'une coloration beaucoup plus vive que ne le sont généralement les émaux de Léonard. Il en faut rapprocher, aussi bien par la perfection de l'exécution que par la nature du sujet, une série de portraits ovales de grande dimension, parmi lesquels deux qui nous offrent les traits de Catherine de Médicis jeune, et les traits de la même reine beaucoup plus âgée, puis un autre portrait, toujours dans les mêmes dimensions et de même forme ovale, celui du duc de Nevers, qui jadis fit partie de la collection Seillière et appartient maintenant à M. Maurice Kann. Ce portrait du duc de Nevers peut passer pour le chef-d'œuvre de Léonard Limousin comme peintre de portraits. Sans doute il en est d'autres, tels que celui du connétable de Montmorency, que possède le Louvre, qui peuvent être considérés comme aussi soignés et traités avec autant de respect du modèle, mais il n'en est pas dans lesquels le feu, qui parfois joue de si mauvais tours aux émailleurs, se

soit montré à tel point complaisant pour l'artiste. Toutes les demi-teintes que Léonard Limousin avait rêvé d'appliquer au modelé du visage se sont trouvées fidèlement traduites, sans qu'un feu trop fort ait fait évaporer les délicatesses du modelé, ou qu'un feu trop faible ait nui au développement complet des émaux. Le ton général de ce portrait, extrêmement doux, l'habileté du modelé, permettent de placer une semblable représentation à côté des meilleurs portraits créés à la cour de France au milieu du XVIe siècle ; et l'on sait cependant si, dans ce milieu et par des mains très diverses, ont été créées des merveilles.

Les coupes de Pierre Courtois, de Pierre ou de Martial Raymond, de Jean Court, sont généralement des œuvres excessivement précises au point de vue du dessin, mais dont il ne faut pas voir une réunion trop nombreuse, parce que, en face de tant de pièces inspirées par des modèles très semblables, on finit par s'apercevoir qu'à côté de ce que l'on peut considérer, dans l'art de l'émaillerie limousine, comme des œuvres d'art, il y a des monuments qu'il faut regarder comme des œuvres commerciales. Le bout de l'oreille du Limousin, qui, en semblable circonstance, quand il fabriquait des émaux champlevés au XIIe et au XIIIe siècle, s'était déjà trop montré, devient visible et rend trop évidente cette vérité que l'on ne saurait trop souvent répéter, parce que trop de personnes l'oublient : que dans toute cette vaisselle limousine, il y a beaucoup de pacotille ; que, pour une pièce faite par le maître lui-même et soignée au dernier point, il en est vingt autres du même service qui ont été exécutées par des apprentis et qui n'en portent pas moins le monogramme du chef d'atelier, sorte d'indication de la raison sociale et non point de la main qui a exécuté le travail ; en sorte que nous retrouvons dans cette vaisselle créée à Limoges au XVIe siècle certains des caractères que montre l'orfèvrerie religieuse exécutée dans le même pays plus de deux siècles auparavant.

Le succès, comme nous avons déjà eu l'occasion de le faire remarquer, joue parfois de mauvais tours aux artistes qui se vouent à la pratique des arts décoratifs ; ils finissent par répéter ou, plus exactement, par faire répéter à satiété les mêmes motifs de décoration, parfois même les mêmes œuvres, et ces répétitions, souvent trop lâchées, ne sont pas faites pour leur attirer beaucoup d'honneur et mettre en relief les travaux dans lesquels on rencontre réellement la trace de leur talent

et où leur goût personnel s'est fait véritablement jour, les seules en réalité qui puissent compter dans l'histoire de l'art.

A la fin du XVIe sièele, les émaux des fils de Léonard Limousin, les émaux de Suzanne de Court, sont là pour prouver que l'art de l'émail peint avait réellement donné, dans le courant du siècle qui venait de s'écouler, toute sa mesure. Aux tons discrets, aux grisailles, qu'on avait affectionnés au sortir des compositions plus brillantes de la fin du XVe et du commencement du XVIe siècle, ces peintres de décadence substituent des œuvres voyantes, abusent des paillons et des émaux translucides assez inhabilement mariés ensemble. Ils s'imaginent qu'en accolant des couleurs, qui souvent ne sont guère faites pour voisiner, en les appliquant sur les feuilles d'argent, en les surchargeant d'un maladroit modelé exécuté en or, ils peuvent se dispenser de respecter les règles les plus élémentaires du dessin. C'est le cas surtout de Suzanne de Court, dont les personnages aux chairs blafardes, habillés de véritables chiffons, dont elle indique très imparfaitement les plis par un modelé d'or grossier, ne sont qu'une caricature de ce que l'on faisait dans l'atelier de Jean II et de Jean III Pénicaud cinquante ans auparavant.

Il faut, bien que certains amateurs se soient donné la tâche assez facile de les recueillir, jeter un voile sur les produits des émailleurs du plein XVIIe et du XVIIIe siècle. La postérité des Noylier, la longue suite des Laudin, n'a créé que des œuvres bâtardes, imparfaites au point de vue du dessin et de l'exécution, qui ne s'élèvent pas au-dessus du niveau de l'objet de piété très ordinaire. C'est, du reste, de la sorte qu'on considérait ces émaux de Limoges à l'époque où ils ont été créés, et l'on peut s'étonner que dès longtemps on n'ait point songé à les séparer complètement et à les écarter des œuvres maîtresses exécutées au XVIe siècle.

Abandonnant les procédés trop lents et véritablement trop difficiles, trop délicats, des émailleurs du XVIe siècle, ils arrivent à peindre réellement au pinceau une très grande partie de leurs émaux; ils varient aussi beaucoup plus les couleurs de leur palette; les rouges notamment arrivent à prendre chez eux une importance exagérée, surtout étant donné que ces teintes sont des teintes opaques, et non pas des couleurs laissant jouer la lumière, telles que le rouge ou les tons tannés employés par les émailleurs du XVIe siècle.

Ces émaux peuvent justifier, en partie du moins, l'appellation d'émaux peints qui a été donnée à toute cette série, puisque, en réalité, une notable partie du travail peut être exécutée au pinceau. Il n'en est pas de même dans les émaux de la bonne époque, où tout est fait à l'aide de spatules ou de pointes de métal qui servent à conduire sur la plaque de cuivre les émaux diversement colorés, à faire le modelé, et dont le maniement présente plus d'une difficulté. C'est de la sorte qu'ont été fabriqués et les émaux des Pénicaud et les émaux de Léonard Limousin, de Pierre Raymond, de Courteys, de Martin Didier, d'un faire si sec et qui trahit tout à fait le procédé. Ce n'est que par exception que dans certaines grandes pièces, et particulièrement dans ses grands émaux à fond blanc, que Léonard Limousin paraît avoir assez fréquemment fabriqués, qu'on peut relever l'usage probable du pinceau. Dans les pièces qui, primitivement, faisaient partie de la chapelle du château d'Anet et qui sont maintenant déposées à l'église Saint-Père de Chartres, dans cette série de douze grandes plaques représentant les douze apôtres, Léonard Limousin a dû, dans certains cas, employer le pinceau. C'est qu'en réalité la dimension des pièces, les nécessités de produire avec l'émail certains effets qui n'auraient été bien rendus qu'avec la véritable peinture, ont dû l'amener à modifier, dans une certaine mesure, ses procédés d'exécution.

Il est possible qu'il ait employé la même technique pour teinter en bleu ou en bleu verdâtre certaines de ces grisailles. Quoi qu'il en soit, cette série des émaux d'Anet, exécutés d'après les dessins d'un peintre français fortement italianisé d'ailleurs au point de vue du style, Michel Rochetel, peuvent compter parmi l'un des ensembles les plus somptueux qu'ait créés Léonard. Ils n'ont point, sans doute, la vivacité de ton et l'aspect riche et somptueux des deux retables de la Sainte-Chapelle que possède le Louvre; ils sont moins intéressants également au point de vue du dessin, mais c'est vraiment dans ces monuments que l'émaillerie limousine a tenté — et c'était une tentative intéressante à faire — de s'élever jusqu'au niveau de la grande peinture décorative. On peut regretter que Léonard, qui s'était montré très habile dans l'emploi des tons clairs, dans le modelé large et très sûr des grandes draperies, n'ait pas poussé plus loin son expérience et n'ait pas fait plus d'émaux de ce genre, qui, très certainement, au point de vue de la décoration intérieure, aurait rendu de très grands services en substituant une peinture absolu-

ment inaltérable et toujours claire à des œuvres sur bois et sur toile, qui noircissent et perdent en vieillissant une partie de leur valeur décorative.

Rappelons que Léonard n'est pas le seul, d'ailleurs, parmi les émailleurs limousins, qui se soit essayé dans les pièces de très grande dimension. Pierre Courteys a fait la même tentative pour la décoration du château de Madrid ; mais là, vraiment, il a excédé les limites de ce qu'on pouvait légitimement demander aux procédés qu'il employait. Les grands émaux conservés au musée de Cluny sont sans doute des monuments intéressants, mais ne représentent que fort peu les délicatesses de l'art de l'émaillerie du XVIe siècle. Il a forcé réellement la mesure et ne s'est point tenu dans les limites imposées par ce goût français, si fin et si délicat, que les artistes comme les Pénicaud ou comme Léonard Limousin ont toujours respectées.

LA CÉRAMIQUE FRANÇAISE

On s'est efforcé, en réunissant au Petit Palais des spécimens de céramique s'échelonnant depuis l'époque gallo-romaine jusqu'à la fin du XVIIIe siècle, d'écrire, d'une façon à peu près complète, l'histoire des vicissitudes subies par l'art de terre dans notre pays. Les éléments de cette histoire sont, bien entendu, épars dans une foule de collections publiques ou privées, mais rarement, croyons-nous, il était arrivé de placer sous les yeux de ceux que l'histoire de l'art intéresse une suite chronologique presque sans lacunes, dont tous les éléments s'enchaînent naturellement pour former un développement absolument logique. Ces rapprochements ont permis aussi certaines constatations, plus difficiles à faire à l'aide de monuments dispersés, souvent fort éloignés les uns des autres et dont il est, par conséquent, plus malaisé de rétablir la filiation.

La céramique gallo-romaine n'a peut-être pas été jusqu'ici l'objet des études qu'elle semble mériter, aussi bien par le nombre que par la qualité des spécimens parvenus jusqu'à nous. Sans doute, cette céramique gallo-romaine n'est, dans la plupart des cas, qu'un reflet de l'art gréco-romain des mêmes époques. Néanmoins, si on étudie d'un peu près certains monuments ou plutôt certaines séries de monuments, on

s'aperçoit bien vite qu'au milieu d'imitations absolument textuelles de motifs d'art classique gréco-romains se rencontrent des traces d'un art plus personnel, dénotant chez les potiers de Gaule des tendances dont on ne trouve guère de traces dans la céramique classique au même moment.

C'est surtout en examinant d'un peu près des réunions de pièces céramiques telles que celles de la collection Plicque, exhumées du sol



COUPE A FORME DE VASQUE (FABRIQUE DE SAINT-PORCHAIRE, XVIe SIÈCLE)
(Appartenant à M. Charles Mannheim.)

de Lezoux, dans le Puy-de-Dôme, où existaient à l'époque gallo-romaine de nombreux ateliers de potiers, qu'on peut se rendre compte de la justesse de l'observation que nous présentons ici.

Les formes adoptées sont en général des formes gréco-romaines, mais cependant, dans certains vases, peints très grossièrement, à dire vrai, les artistes ont adopté des galbes originaux et dont on ne retrouverait pas absolument les similaires dans d'autres pays.

On comprendra que nous ne puissions que passer très rapidement sur une série qui, pour être nombreuse, ne saurait prendre véritablement son intérêt que si nous pouvions entrer dans des détails très circon-

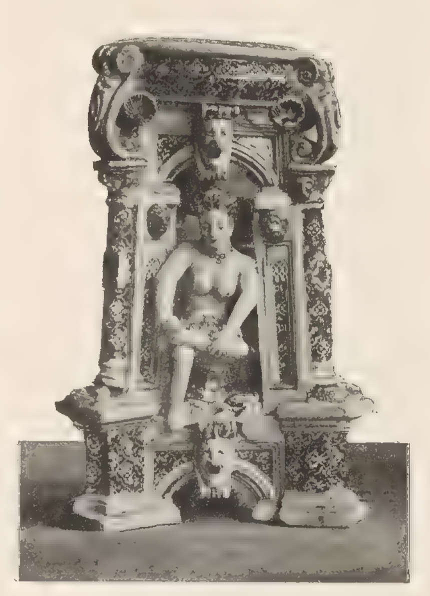
stanciés sur la technique de la fabrication, si nous pouvions étudier et énumérer les principaux modèles qui ont servi aux potiers. Il nous suffira, pour aujourd'hui, d'avoir signalé l'intérêt d'œuvres qui, vraiment, nous paraissent avoir été trop délaissées, et sans aucune raison. L'histoire et l'art invitent également à en poursuivre l'étude.

Les premiers siècles du Moyen âge accusent dans la production de la céramique une décadence aussi complète que possible, à tel point qu'en face de ces petits vases de terre exhumés des tombeaux barbares ou même de tombeaux d'époque beaucoup plus récente on peut se demander si l'on n'avait pas, à ce point de vue, rétrogradé de plusieurs siècles, tant ces pièces, soit par leur forme au profil brutal, soit par l'imperfection matérielle de leur fabrication, se rapprochent des poteries de la préhistoire.

Il est peu probable que nous possédions, pour notre pays du moins, des pièces de céramique dans lesquelles se trahit une intention artistique quelconque antérieures au XIIe siècle ; et encore certains des spécimens que l'on peut attribuer à cette époque peuvent-ils être considérés comme des imitations de monuments d'autre provenance, sinon comme des monuments de provenance étrangère. Les plateaux de poterie gravés, tels que ceux qui ornaient autrefois la façade de l'hôtel de ville de Saint-Antonin en Rouergue, présentent une telle ressemblance de dessin et de style avec des monuments orientaux, qu'on est en droit de se demander, du moment qu'on ne peut pas examiner les originaux, dont nous ne possédons plus que des dessins, si ces pièces n'avaient pas été simplement rapportées d'Orient, ou bien encore si elles n'appartenaient pas à cette branche de l'art oriental dont nous avons subi l'influence surtout dans le midi de la France, par l'Espagne. Il n'y aurait là rien de bien étonnant, car, dans ses origines, la céramique française se trouverait avoir subi les effets de même courant artistique que la céramique italienne et aussi la céramique d'Espagne.

Ce n'est, en somme, qu'en imitant des produits orientaux que les Italiens ont donné naissance à cette poterie qui, au XVe et au XVIe siècle, devait dans leur pays jouir de la réputation que l'on sait. Pour l'Espagne, cette influence orientale est encore moins douteuse. Il serait donc logique de la supposer aux origines de la céramique française, telle que nous pouvons en suivre le développement à partir du XIIe siècle, et cette similitude d'origines expliquerait d'ailleurs très bien les points de ressem-

blance que nous trouvons entre certaines œuvres exécutées en France au XIV[e] siècle et au commencement du XV[e] et des œuvres créées à une époque sensiblement contemporaine en Italie. Les mêmes origines, les mêmes modèles, les mêmes inspirations, devaient, dans les deux pays, donner un résultat analogue. Des raisons tout à fait en dehors de motifs d'ordre artistique devaient imprimer à la production céramique, en Italie et en France, un développement différent, quant au nombre des fabriques et à leur importance.



SALIÈRE (FABRIQUE DE SAINT-PORCHAIRE, XVI[e] SIÈCLE)
(Appartient à M. le baron Oppenheim.)

En fait, dès le XIV[e] siècle, en France comme en Italie, nous trouvons les potiers en possession de trois moyens de décoration. Tantôt ils recouvrent leurs pièces d'un émail stannifère d'aspect blanchâtre sur lequel, avec des couleurs très peu nombreuses à l'origine — du violet, du vert, du bleu et du jaune — ils tracent des dessins grossiers ; ou bien ils recouvrent la terre d'une engobe blanche, qui reçoit ensuite une décoration exécutée par la gravure; enfin, un procédé spécial est employé dès le XIII[e] siècle, peut-être même un peu antérieurement, pour la décoration des pavages qui sont faits par incrustation de terre colorée et vernissée. Telle est la technique dont les potiers français étaient entièrement en possession à la fin du XIV[e] siècle, c'est-à-dire à une époque où nous voyons se produire dans l'art de la céramique italienne les mêmes phénomènes.

Il n'y a pas que la communauté d'origine qui explique cette similitude de développement dans la céramique des deux pays. Il faut aussi tenir compte des relations d'atelier à atelier, des déplacements de potiers qui ont pu transmettre d'une contrée à l'autre des procédés dont l'emploi n'était pas encore généralisé. C'est ainsi que nous voyons travailler en

Flandre ou à Poitiers à la fin du XIVe siècle des artistes qui, au moins quelques-uns, avaient une origine étrangère. Jean de Valence, qui fait pour le duc de Berry des carreaux de pavage décorés de dessins bleus rehaussés de reflets métalliques, pavages dont le peintre néerlandais Melchior Brœderlam donne les dessins, semble bien être originaire de Valence, en Espagne, et avoir introduit dans notre pays des procédés de fabrication d'origine purement orientale. Ce n'est pas, du reste, en cette seule occasion que chez nous on a fabriqué des faïences de style hispano-moresque. Il y a quelque cinquante ans, des fouilles pratiquées dans le sol de Narbonne ont révélé l'existence, pendant le Moyen âge, d'un atelier d'où sont sorties des pièces à décors dorés, absolument analogues à celles que l'on fabriquait en Espagne : on en peut voir des spécimens au Petit Palais.



PLAQUE DE REVÊTEMENT, TERRE ÉMAILLÉE.
PAR BERNARD PALISSY
(Appartient à Mlle Grandjean.)

Il y a peu d'années encore, on doutait que les potiers du XVe siècle eussent été en possession, dès le commencement de ce siècle, des secrets de l'application de l'émail stannifère sur les pièces de céramique. La légende créée autour du sculpteur florentin Luca della Robbia, considéré comme l'inventeur de ce procédé, a été excessivement difficile à déraciner. Je ne crois pas cependant qu'à l'heure qu'il est on songe encore à lui attribuer une découverte qui, à dire vrai, remonte à des époques bien reculées, on pourrait dire non pas à des centaines, mais bien à des milliers d'années. Il est maintenant certain que, au moins au XIVe siècle, en France comme en Italie, les potiers ont fait usage de cet émail.

Ce premier émail stannifère est d'ailleurs, au point de vue de l'aspect, assez différent de ce qu'il sera à la fin du XVe siècle et au XVIe; mais, en somme, les potiers connaissent sa formule de fabrication; ils pourront la modifier légèrement, l'améliorer de façon à donner à leurs œuvres plus d'éclat, rendre l'émail plus brillant, plus propre à faire ressortir le



PLATEAU, FAÏENCE DE ROUEN
(Collection de M. G. Papillon.)

décor qu'ils y peindront, mais ils ne sauraient le modifier dans son essence.

Pendant que les potiers français fabriquaient ces céramiques recouvertes d'émail stannifère, — on n'ose vraiment leur donner le nom de faïences qui, à cette époque, n'existait pas encore, parce que la fabrique italienne d'où cette dénomination provient, la fabrique de Faenza, n'avait pas encore une existence bien affirmée; — ils continuaient aussi à faire des poteries gravées sur engobe ou des poteries vernissées d'un

ton unique généralement brun ou verdâtre. Dès le XIVe siècle, nous constatons l'existence dans le bassin de l'Oise, et plus particulièrement à Beauvais et aux environs, de nombreux centres de fabrication céramique, d'où sont sorties des pièces qui, à la fin du Moyen âge et à la Renaissance, ont joui d'une véritable réputation. Les grès bleus de Beauvais ont, dès le XVe siècle, été parfois montés en orfèvrerie, comme des pièces particulièrement précieuses. Les inventaires royaux ou les comptes des grands personnages mentionnent assez fréquemment le don ou l'acquisition de pièces de ce genre, et il n'est pas jusqu'à Rabelais qui ne mentionne avec éloge les « pots de Beauvais ».

Ces pièces de céramique présentent souvent une forme assez agréable, des décors en relief assez bien dessinés, décors presque toujours composés d'armoiries ou de motifs de décoration se répétant à l'infini, exécutés en relief et recouverts d'une épaisse couche d'émail bleuâtre qui donne à la pièce, laquelle est bien réussie, l'apparence d'une gemme plutôt que d'un monument de céramique.

Les poteries vernissées, dont nous possédons pour le XVe siècle et pour le XVIe de très nombreux échantillons, sont tantôt des œuvres absolument grossières, d'un usage courant et d'où l'art est presque toujours absolument absent, tantôt des pièces d'un décor compliqué exécuté en relief, prouvant chez les potiers une recherche de la forme et du style décoratif assez curieuse. Parmi les monuments ainsi fabriqués qu'il faut citer, il s'en trouve qui proviennent d'un centre céramique encore actif aujourd'hui : la Chapelle-aux-Pots. On a recueilli au musée de Saintes un certain nombre de pièces entières ou de fragments représentant ce genre de fabrication. Quelques-uns de ces monuments ont une véritable valeur artistique, notamment des pièces en relief, des fragments de statuettes, dans lesquels les potiers montrent un véritable talent de sculpteur.

Il ne faut pas oublier que, indépendamment du mérite propre qu'a cette fabrication de la Chapelle-aux-Pots, il paraît bien probable que c'est là que Palissy fit ses premiers essais de céramique, essais dont nous dirons un mot tout à l'heure.

Nous avons eu l'occasion de citer, seulement en passant, un procédé de fabrication du Moyen âge dont les spécimens sont, à l'heure qu'il est, encore si communs qu'il n'est pas nécessaire de s'y arrêter longtemps, parce que tous ceux qui s'occupent de céramique en connaissent de

nombreux échantillons et peuvent se rendre compte très facilement du procédé de fabrication. Les carreaux de pavage exécutés par incrustation, c'est-à-dire à l'aide de l'apposition sur la terre encore fraîche d'une matrice en relief en bois ou en métal destinée à produire sur la brique une impression en creux qui était ensuite remplie de terre d'un ton



PLAT EN FAÏENCE DE ROUEN
(Collection de M. G. Papillon.)

différent du ton de la brique employée comme matière subjective, ont été d'un usage général.

Ce procédé très français, nous le voyons à l'époque de la Renaissance appliqué à la fabrication de pièces somptueuses, de pièces d'un dessin excessivement compliqué, dont on ne pourrait point citer d'analogues pour l'époque antérieure.

Les œuvres de céramique ainsi traitées, coupes, aiguières, salières, vases, etc., qui ont été assez malencontreusement rangées par Brongniard

dans la série des faïences fines, alors qu'elles ne présentent aucun des caractères techniques que ce savant attribuait lui-même aux véritables faïences, ces poteries ont fait le désespoir de tous les amateurs d'art et de tous les archéologues depuis une soixantaine d'années environ. Ils ont exercé leur sagacité pour découvrir le centre de leur fabrication, en déterminer l'origine, la date, et pour savoir pour qui ces monuments avaient été fabriqués.

Aujourd'hui, à vrai dire, cette question est beaucoup moins passionnante, en ce sens que le champ a été déblayé d'un certain nombre d'erreurs qui poussaient très facilement à ce moment dans le champ de la céramique. Les premiers de ceux qui se sont occupés de cette curieuse série de poteries ont hésité à en attribuer la paternité à la France. Ils se sont montrés fort disposés à en faire honneur à des potiers italiens, et le nom de Girolamo della Robia, de ce sculpteur florentin qui fut chargé par François Ier d'élever et de décorer en faïence le château de Madrid au Bois de Boulogne, a été mis en avant. C'était une simple absurdité, car les della Robia ont toujours fabriqué de la poterie émaillée ou des faïences à l'italienne, c'est-à-dire recouvertes d'émail stannifère, et ces poteries françaises ne présentent aucun des caractères de la poterie italienne ; ce sont des pièces de terre blanche, ornées d'un décor très fin d'arabesques, obtenues par impression et incrustation de terre colorée, puis vernissées. Je n'en finirais pas si j'énumérais toutes les hypothèses qui ont été émises à leur sujet, les unes inacceptables, les autres admissibles, du moins momentanément. Les noms qui, successivement, ont été imposés ou sont imposés encore aujourd'hui à ces produits céramiques montrent les variations de l'opinion archéologique à leur sujet. Successivement appelés faïences de Diane de Poitiers et de Henri II, termes qui n'expliquent pas la présence des emblèmes de François Ier sur un certain nombre de pièces ; faïences d'Oiron, ce qui indiquerait que ces monuments ont été fabriqués au château d'Oiron ; faïences de Saint-Porchaire, ce qui attribue à cette fabrication une région assez voisine d'Oiron, il est probable que l'on doit encore aujourd'hui renoncer à porter à leur sujet un jugement définitif et que ce n'est ni à Oiron ni à Saint-Porchaire que ces monuments, extrêmement rares — on en compte une soixantaine à l'heure qu'il est, — ont vu le jour. Il faut attendre d'un heureux hasard la clef d'un problème qui, dans ces dernières années, par suite de nouvelles découvertes, a pris une autre

tournure et semblerait indiquer — nous disons semblerait — qu'à un certain moment il a pu exister certains points de contact entre la fabrication de ces produits et la fabrication de Bernard Palissy.

Dans tous les cas, quel que soit le lieu qui vit naître ces monuments délicats de décor et de forme, il faut, si l'on veut bien les comprendre, comme d'ailleurs si l'on veut comprendre l'origine des recherches de Palissy, les remettre dans leur milieu historique et se demander à quelle préoccupation cédaient les potiers qui les fabriquaient, quelles recherches ils avaient en vue, quels souvenirs hantaient leur cerveau.



GOURDES ET BOUTEILLE, FAÏENCE DE NEVERS
(Musée de Nevers.)

C'est grâce à la méconnaissance des préoccupations qui, au point de vue de la céramique, ont assailli les hommes de la Renaissance que jusqu'ici, croyons-nous, on n'a pu très bien comprendre l'origine des recherches de Palissy.

Des pièces telles que ces produits de l'époque des derniers Valois, dont la fabrication, si l'on s'en rapporte au style adopté dans ces pièces, a pu durer environ soixante ou quatre-vingts ans, répondent à des recherches auxquelles se sont livrés tous les alchimistes et les curieux de la Renaissance. Certains princes même, en Italie, ont poursuivi ou fait poursuivre ces recherches pendant de longues années. Il s'agissait de donner un corps à des recettes plus ou moins complètes, plus ou moins exécutables, permettant de contrefaire les porcelaines que les caravanes apportaient de l'Extrême-Orient.

Dans l'Exposition, telle qu'elle s'est trouvée composée par les prêts des particuliers ou des musées, l'œuvre de Palissy est suffisamment représentée. On y trouve toute une série de pièces rustiques, de pièces à personnages, de pièces dont les motifs de décoration sont empruntés à l'ornementation la plus courante du XVIe siècle français. Il n'y a donc pas, à proprement parler, de pièces spéciales à signaler dans cet ensemble, qui, en somme, peut faire honneur à la céramique de Palissy.

Faisons toutefois une exception pour deux charmantes coupes découpées à jour, qui firent autrefois partie de la collection Sellière et appartiennent aujourd'hui à M. le baron Gustave de Rothschild, et sur lesquelles, dans des compartiments formés par l'entrelacement de cuirs découpés, sont plusieurs fois répétés les chiffres et les emblèmes du roi Henri II et de la reine Catherine de Médicis. Étant donné les rapports étroits qui ont existé entre le potier de Saintes et la reine-mère, il est à croire que nous avons là deux spécimens des œuvres créées spécialement pour elle. Ce ne sont pas celles-là, cependant, que nous rencontrons mentionnées dans l'inventaire des biens de la reine, où la céramique de Palissy est amplement représentée. Ce que nous y trouvons surtout, et ce que semblent par-dessus tout avoir apprécié les amateurs du XVIe siècle, ce sont les poteries simples, non pas les rustiques, dont ils semblent avoir préféré l'emploi dans la décoration monumentale des grottes formées de cailloux et de coquillages de différentes couleurs, qu'on trouve dans certains monuments français élevés alors sous l'influence de l'Italie, mais les imitations de jaspes, les tons marbrés de bleu, de violet, de brun et de vert, qu'on rencontre sur un nombre relativement restreint de pièces qui sont de l'aspect le plus brillant et qui peuvent passer pour les œuvres les plus délicates et les plus distinguées dans l'ensemble céramique créé par Palissy.

Pendant que certains artistes fabriquaient une céramique dont les procédés rappelaient les anciennes traditions françaises, ou imaginaient de nouveaux émaux, tels que ceux de Palissy, quelques ateliers, s'inspirant des traditions de la céramique italienne, adoptaient ses procédés sans y rien changer; ils créaient, dans différentes parties de la France, des œuvres dont quelques-unes atteignent à la perfection du style de cet atelier de Rouen, dirigé par Masseot Abaquesne, d'où, vers le milieu du XVIe siècle, sont sortis des pavages et des revêtements de céramique

décorative, tels que ceux du château d'Écouen, du château de La Bâtie ou de la cathédrale de Langres.

Un peu plus tard, vers la fin du XVIe siècle, tout au moins, on relève la date de 1581 et l'indication du lieu de fabrication, *Nîmes*, sous une



JARDINIÈRE EN FAÏENCE DE SCEAUX
(Appartient à Mme Papillon.)

gourde décorée à l'italienne, qui appartient à M. le baron Gustave de Rothschild ; un potier nîmois, nommé Sigalon, dont l'éducation s'était vraisemblablement faite en Italie, mettait en pratique des procédés qui font ressembler les rarissimes pièces sorties de ses mains à des œuvres créées dans les ateliers d'Urbino ou de Castel-Durante dans la première moitié du XVIe siècle.

L'influence italienne devait très peu après, d'ailleurs, prendre

chez nous, au point de vue céramique, une très grande importance.

Si après la mort de Palissy, après 1589 par conséquent, la fabrication de la céramique qu'il avait imaginée devait continuer à donner lieu à la création d'imitations de ses pièces originales ou de nouvelles figurines — parmi lesquelles la *Nourrice*, dont le modèle, très probablement dû au ciseau du sculpteur Guillaume Dupré, est le spécimen le plus délicat, — si cette fabrication devait avoir un dernier écho au courant du XVII[e] siècle dans les poteries, surtout dans les épis de faîtage créés à Manerbe en Normandie, l'Italie devait prendre une revanche éclatante par l'établissement à Nevers de potiers venus de la Rivière de Gênes.

Les Gonzague, devenus duc de Nevers, allaient y apporter, par les mains des Conrade, potiers d'Albissola, une céramique italienne sans doute dégénérée, mais encore assez vivace pour prendre dans sa patrie d'adoption un très grand et très rapide développement, capable de subir de nouvelles transformations de procédés et de style, des transformations telles et si profondes, que, d'origine purement italienne, la faïence de Nevers deviendra, dans le courant du XVII[e] siècle, une production complètement française.

Ce sont, en somme, ces procédés de fabrication à l'italienne, c'est-à-dire l'application sur la terre d'un émail stannifère qui reçoit ensuite une décoration peinte de différentes couleurs, qui dominent pour ainsi dire l'origine de toutes les fabrications françaises qui devaient prendre tant d'extension. Que l'on considère les céramiques créées dans le Nord de la France ou dans le Midi, ce sont toujours les vieux procédés italiens qui ont cours, avec les quelques modifications apportées par le style de chaque époque et le talent personnel des potiers.

Ces origines sautent plus ou moins aux yeux, suivant qu'on se trouve en face d'œuvres complètement italiennes, telles que les faïences créées à Lyon, dans le dernier quart du XVI[e] siècle, par des mains italiennes, ou en face de produits dont l'origine est moins exactement établie.

En face de poteries telles que celles de Nevers, franchement italiennes à l'origine, ou d'œuvres telles que celles qui sont sorties des ateliers de Rouen, où, à l'aide de procédés italiens, des potiers français ont créé une céramique d'un style absolument français dans lequel dominent, au point de vue du décor, les rosaces et les lambrequins dans le style

de Louis XIV ou dans le style de la Régence; ou bien encore si l'on considère des poteries du Midi de la France, telles que celles de Moustiers où, sur un émail plus beau que celui employé par les Italiens, on applique, en plein XVIIIe siècle, des motifs de décoration empruntés surtout à Berain, c'est-à-dire à un artiste dont la vogue était terminée à cette même époque dans le Nord de la France et dans le monde de la cour, on s'aperçoit que toutes les faïences, et, par conséquent, les faïenceries fondées en France au XVIIIe siècle, procèdent, en somme, de la céramique italienne et de trois grands centres : Rouen, Nevers et Moustiers.

Je sais bien que, pour ce dernier nom, on pourrait objecter que certaines pièces de faïence à l'italienne ont été fabriquées à Marseille à des dates plus anciennes que les premiers échantillons de Moustiers que nous possédons; mais, si nous citons Moustiers ici, c'est que, en réalité, c'est, parmi les centres de fabrication du midi de la France, celui qui a eu la plus grande extension.

On ne s'attend pas à ce que nous fassions ici une histoire détaillée ni de la faïence de Rouen, ni de la faïence de Nevers, ni de la faïence de Moustiers, que nous montrions combien, sous différentes influences, cette fabrication a pu, au point de vue du décor, se modifier étrangement, comment successivement les potiers ont adopté un style inspiré du décor persan, du décor chinois ou du style rocaille, ce style pouvant, dans certains cas, non seulement modifier l'apparence des peintures, mais aussi influer sur le galbe des pièces; encore moins nous arrêterons-nous à tracer, même sommairement, l'histoire d'une foule de petites fabriques provinciales qui peuvent avoir, au point de vue historique, un certain intérêt, bien restreint d'ailleurs, dans la plupart des cas, mais qui, si on les envisage au point de vue artistique, sont des quantités presque négligeables. Les potiers qui y ont travaillé n'étaient point des artistes d'assez grande envergure pour modifier sensiblement les modèles usités dans les manufactures établies dans les grands centres, en sorte que, sauf de très rares exceptions, toutes ces fabriques secondaires peuvent se réclamer des grands noms que nous avons cités.

Quelques ateliers de potiers, toutefois, au XVIIe et au XVIIIe siècle, semblent avoir continué les traditions du Moyen âge ; mais cette fabrication grossière n'a eu pour résultat que de perpétuer, d'une façon très imparfaite, certains types très anciens, en les amoindrissant tant

au point de vue de la forme qu'au point de vue du décor. Des pièces à reliefs, des sujets de piété en ronde-bosse, tels que ceux que possède le musée du Mans, sont sans doute des documents que l'on peut considérer comme les derniers échos de la céramique du Moyen âge ; mais ce sont surtout des documents, et ils ont une bien petite valeur au point de vue artistique.

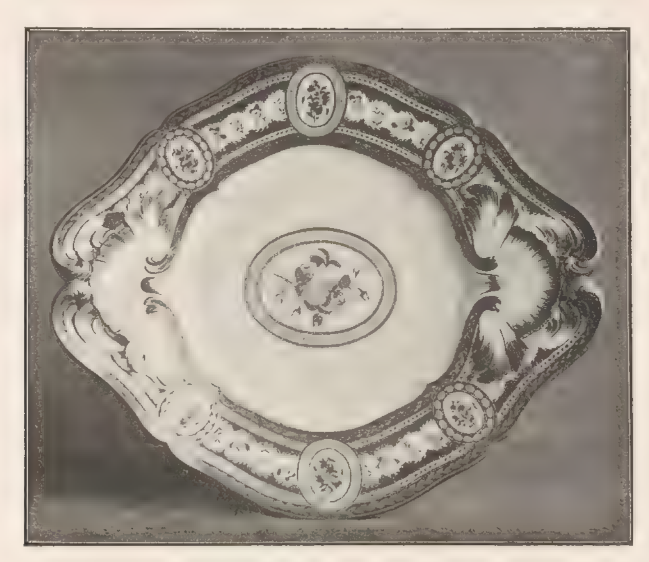
Disons maintenant un mot de la porcelaine telle qu'elle a été pratiquée chez nous au XVIIIe siècle.



SOUPIÈRE EN PORCELAINE DE SÈVRES
(Appartient à M. Doistau.)

Il serait sans doute d'une médiocre utilité de refaire ici l'histoire des principales fabriques qui, à l'Exposition, sont représentées par de nombreux échantillons, quelques-uns de premier ordre. Rouen, Chantilly, Vincennes, Saint-Cloud, Sèvres, pour ne citer que ces noms, ont fourni des spécimens tout à fait intéressants de cette céramique française pour laquelle l'admiration a été poussée à ses dernières limites. Oserai-je le dire ? J'avoue ne pas partager cet enthousiasme, surtout quand les porcelaines sont présentées par séries et en dehors du milieu mobilier pour lesquelles elles étaient faites. Si on en excepte quelques pièces de Rouen, quelques pièces de Saint-Cloud, fort simples d'ailleurs de décor, mais qui sont des œuvres bien comprises, je ne puis — et on me tiendra compte de ma franchise — me pâmer devant le Sèvres à

fond rose ou à fond vert, pas plus que je ne me pâme devant une porcelaine de Chine, à moins toutefois qu'un des maîtres bronziers du xviii[e] siècle n'ait jugé à propos de l'enrichir d'une somptueuse monture. Et, dans ce cas, j'estime infiniment plus la sauce que le poisson, tout en reconnaissant que l'un réuni à l'autre compose un plat délicat. La rareté d'une œuvre n'en fait point la beauté, et je trouve que beaucoup de



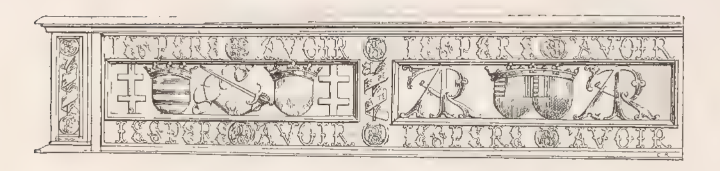
PLATEAU EN PORCELAINE DE SÈVRES
(Appartient à M. Doistau.)

porcelaines créées à Sèvres au xviii[e] siècle constituent des erreurs manifestes au point de vue décoratif. Trouve-t-on que des semis de fleurettes exécutées à la loupe, des paysages ou des bergerades, forment une décoration bien appropriée à une œuvre de céramique ? Tout esprit non prévenu et non enclin au snobisme répondra franchement non. Ces réserves faites, j'accorderai volontiers que tout cela est traité avec une délicatesse et une habileté incomparables, mais je ne sache pas que la miniature soit très propre à décorer un bol, un vase ou une assiette. Sur une pièce de belle forme, bien dessinée, il faut un décor plus robuste. Mais aussi bien dois-je avouer, comme je le disais tout à l'heure, que

toute cette frêle décoration prenait un tout autre aspect au milieu des soieries d'un ameublement et des costumes conçus dans le même style. Une dernière observation : la porcelaine, qu'il s'agisse de pâte tendre ou de pâte dure, est une admirable matière, une sorte de gemme, belle en elle-même, et qui n'a besoin que d'être employée à la traduction d'une belle forme ; dès lors, déguiser cette matière première sous un ton général, qu'il soit bleu, vert ou rose, me paraît une de ces erreurs colossales dont les traditions remontent au XVIIIe siècle, erreur qui, hélas ! a été trop souvent continuée de nos jours. Cela dit, remercions les amateurs tels que Mlle Grandjean, M. le baron Henri de Rothschild, M. Charles Mannheim, M. Doistau, qui ont consenti à se priver de leurs précieuses porcelaines ; elles représentent un capital trop gros pour qu'on ne leur témoigne pas ici un peu de gratitude pour un tel désintéressement. Ce côté curieux de l'art français du XVIIIe siècle, et non l'un des plus recommandables, à mon avis du moins, a été bien représenté au Petit Palais. C'est quelque chose, et il convient de ne point l'oublier.

ÉMILE MOLINIER





LE MEUBLE FRANÇAIS

JUSQU'A LA FIN DE DIX-HUITIÈME SIÈCLE

Les archéologues ont tenté, d'après les monuments figurés et surtout en interrogeant les sculptures et les miniatures du Moyen âge, des restitutions du mobilier français. Pour ingénieuses qu'elles soient, ces restitutions ne peuvent être présentées que comme des hypothèses plus ou moins heureuses, et on ne saurait, en aucun cas, les admettre dans leur ensemble ni les prendre pour des réalités. Le plus illustre de tous les archéologues, Viollet-le-Duc, dans son *Dictionnaire du Mobilier français*, a reconstitué, jusque dans ses plus minimes détails, la décoration et l'ameublement des habitations du xiie au xve siècle. A mon humble avis, il a dépensé beaucoup de talent en pure perte. Bien souvent aussi, il s'est laissé entraîner par la virtuosité de son crayon et a rétabli en perspective des objets très mal figurés dans les sculptures et qu'il n'a pas parfaitement compris. Sans doute, de telles tentatives avaient, à l'époque de Viollet-le-Duc, quelque chose de méritoire; elles pouvaient, dans une certaine mesure, répandre le goût des choses anciennes et donner à l'archéologie, auprès du grand public, une apparence de science pratique. Aujourd'hui, il est peut-être temps de se détacher de ces conceptions plus ou moins romantiques, pour envisager de près la réalité.

En somme, quand on examine les monuments qui ont servi à ces restitutions, on arrive à une conclusion négative, tant les renseignements que nous y pouvons puiser sont imparfaits.

Les artistes du Moyen âge, si grands qu'ils fussent, si scrupuleux dans l'exécution de leur grande sculpture monumentale, ont toujours traité les détails d'ameublement d'une façon plus ou moins fantaisiste, ne respectant presque jamais les lois les plus élémentaires de la perspective. Aussi nous est-il presque impossible aujourd'hui de rétablir d'une façon sortable des objets qui à coup sûr ont existé, mais dans des formes restées toujours pour nous à peu près inconnues, ou du moins très diffi-

ciles à reconstituer. Il faut se résoudre, en histoire comme en archéologie, à trouver des lacunes tout à fait impossibles à combler, et ce que nous en disons ici n'est pas particulier à l'histoire de l'art français. En réalité, nous ne connaissons pas le mobilier du Moyen âge autrement que par les textes, et, je le répète, toute restitution, à mon avis, demeure presque impossible. Nous n'avons comme spécimens du mobilier que quelques portes sculptées et un certain nombre de stalles, conçues suivant une formule unique. C'est peu, en vérité, pour restituer dans son ensemble un long chapitre de l'histoire de la civilisation.

Dans une exposition comme celle du Petit Palais, on ne pouvait songer à faire figurer de ces décorations architecturales qui se trouvent dans certaines églises françaises.

Tout au plus a-t-on pu représenter l'ancien bois sculpté, tel qu'il a existé en France au Moyen âge, depuis le XIIe siècle, par quelques fragments très clairsemés. C'est déjà quelque chose assurément, que d'avoir amené à Paris ces fameuses portes de la cathédrale du Puy, plutôt champlevées que sculptées et qui, très probablement, dans leur ensemble, représentent assez bien le style de la décoration mobilière adoptée au XIIe siècle dans le centre de la France. Bien entendu, des œuvres de ce genre ne se présentent plus à nous sous leur aspect primitif; une polychromie assez voyante venait compléter une sculpture plutôt sommaire et lui donner un peu de vie. Ce n'est vraiment qu'au XVe siècle, et encore dans la deuxième partie de ce siècle, que l'on peut faire commencer d'une façon certaine l'étude du mobilier. Un certain nombre de meubles ou de fragments de meubles correspondent aux spécimens que nous font connaître des peintures infiniment plus soignées que les simples miniatures des manuscrits. Ils confirment aussi des notions que nous pouvons puiser déjà dans les inventaires du Moyen âge.

Ce mobilier était simple : le meuble principal, le coffre, persistera presque jusqu'à nos jours, sous différentes formes. Jusqu'au XVIIe siècle, il conservera son galbe ancien. Il n'est pas plus portatif qu'il ne l'était au Moyen âge : ses dimensions y font obstacle; mais il conserve sa forme. C'est le meuble par excellence, celui dans lequel l'habitant garde ce qu'il a de plus précieux, qui lui sert à la fois d'armoire, de banc et parfois de lit. Le cabinet, tel que nous le trouvons au XVIIe siècle en Italie et en Espagne, puis en France, n'est qu'une transformation de ce meuble rudimentaire qui, à l'origine, était bien adapté aux habitudes nomades

du Moyen âge. C'est donc en réalité, pour la France du moins, à l'époque où le style se modifie, que nous pouvons commencer à faire des séries de meubles. Aussi, sur ces meubles, trouvons-nous parfois des mélanges



LIT DU DUC ANTOINE DE LORRAINE (XVe SIÈCLE)
(Musée lorrain, Nancy.)

assez étranges. Si les formes sont encore empruntées à l'architecture gothique, elles sont parfois ornées de décors de style absolument italien.

Certains monuments français présentent, à ce point de vue, des modèles frappants, comme, par exemple, les boiseries du château de Gaillon, exécutées dans les toutes premières années du XVIe siècle pour le cardinal d'Amboise, et comme certaines portes provenant de Troyes qui, cette année, ont pris place au Petit Palais. Dans ces portes, la partie

inférieure, composée de panneaux, montre une décoration de médaillons et d'arabesques de style franchement italien ; entre ces panneaux viennent s'emmancher des pilastres alternant avec des membres d'architecture gothique. Sur quelques meubles, sur des coffres de toutes les dimensions, on peut observer les mêmes accidents. Mais bientôt, à mesure que l'on avance dans le XVIe siècle, c'est à l'Italie uniquement que le huchier français demandera, au point de vue de l'ornementation, son inspiration. Ce sont les petits bronzes, les revers de médailles, les plaquettes créées pour la plupart dans le nord de l'Italie, qui lui serviront de modèles. Tel coffre nous offrira la série des travaux d'Hercule d'après Moderno, ou des emblèmes créés au XVe siècle par les médailleurs italiens. La forme générale du mobilier ne sera d'ailleurs pas changée. Ce n'est qu'à une période plus avancée, alors que des artistes français, et plus particulièrement des architectes, auront à leur tour fait le voyage de l'Italie ou étudié les annotations et les commentaires de Vitruve, écrits et illustrés par des Italiens, que les formes de l'architecture classique feront irruption dans le mobilier, mais elles ne sont pas employées telles qu'elles ressortent de l'étude des monuments de l'antiquité classique. Sous la main des Français, elles subissent des modifications autres, mais analogues aux modifications qu'elles avaient subies sous le crayon des Italiens du XVe siècle.

Des artistes tels que Jean Goujon, tels que Ducerceau surtout, ont puissamment contribué à l'introduction, dans le mobilier français, des formes antiques, faisant des façades de coffres ou d'armoires de véritables préfaces architecturales, munies de colonnes, de pilastres, de frontons, décorées de plusieurs ordres superposés, suivant des préceptes qu'à coup sûr Vitruve n'aurait pas approuvés, mais qui prennent tout de suite grâce à leurs traducteurs un aspect particulier en même temps que français, un aspect très simple mais très élégant.

De cette influence des architectes sur la construction du meuble, il est résulté un fait dont peut-être on n'a pas assez tenu compte dans les essais de classement qu'on a tentés de ces monuments. De bons esprits ont essayé de répartir les meubles français en différentes catégories, correspondant aux différentes grandes provinces. Ce système avait quelque chose de très séduisant, mais les principes sur lesquels il s'appuie deviennent de plus en plus faibles quand on étudie les monuments de près. En réalité, la paternité de tous les meubles français, non pas au

point de vue de l'exécution, mais au point de vue du modèle, revient à deux ou trois artistes. Ducerceau, que nous venons de nommer, Sambin, de Dijon, peuvent passer pour ceux auxquels il faut rapporter la création de presque tous les meubles de notre Renaissance, à partir de 1550 environ.



DOSSIER DE CHAISE (XVI[e] SIÈCLE
(Collection Chabrières-Arlès.)

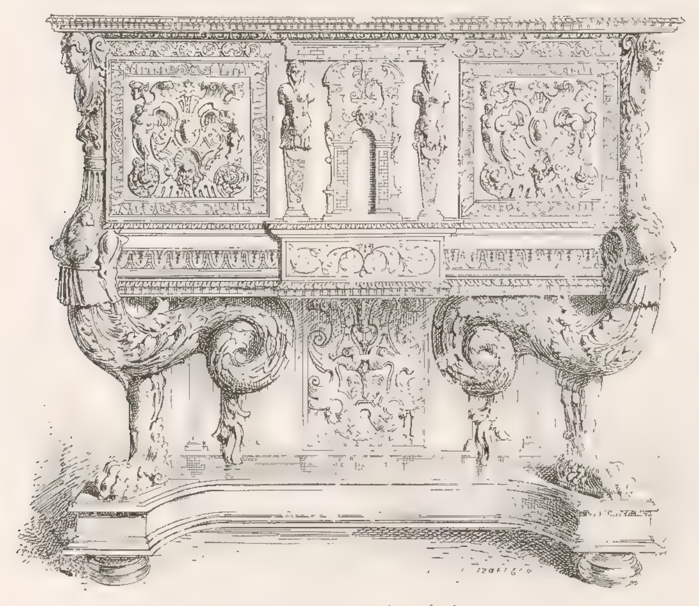
Il s'ensuit que la tradition des modèles ainsi créés peut appartenir à telle ou telle province, mais qu'entre les meubles de toutes les provinces françaises on retrouve toujours certaines ressemblances qui décèlent une origine commune. On peut donc révoquer en doute ce classement très strict et très exact que l'on a dénommé, d'une expression très pittoresque, la géologie du meuble.

C'est surtout à l'Italie, ce qui se conçoit pour des raisons politiques,

que la France a demandé des modèles. A l'époque où en France on sculptait encore des meubles en bois du pays, en chêne ou en noyer, les Italiens, rompant avec ces traditions du Moyen âge, avaient déjà adopté comme matière les bois exotiques. Le cabinet italien, au point de vue de sa décoration et de son architecture, est issu directement de l'ancien coffre du Moyen âge, mais dans la seconde moitié du xvie siècle il a pris un aspect tout spécial, par le mélange de bois qui, jusqu'alors, n'étaient que très rarement employés, de peintures présentées comme de véritables tableaux, ou de peintures en mosaïque de pierres dures. On obtenait ainsi des œuvres qui, tout au moins dans leur intérieur, offraient une polychromie à outrance, et cette polychromie devait amener l'emploi dans le mobilier des ornements de métal d'or ou d'argent, ou plus souvent de bronze doré.

Dès la fin du xvie siècle, les mêmes tendances se manifestent dans le mobilier français, aussi bien pour des questions de goût que pour des raisons économiques, en sorte que l'on peut dire que, dès ce moment, le meuble français devient le meuble d'ébéniste et cesse d'être un meuble de menuiserie ou de huchiers. Toutefois, dans les provinces, surtout dans le midi de la France, on continuera pendant longtemps à fabriquer de grandes armoires, qui rappellent encore, par les traits généraux de leur architecture, les meubles du xvie siècle. En dehors de l'influence italienne, les artistes, au temps de Henri IV, subissent aussi quelques influences flamandes. L'art flamand pouvait s'introduire d'autant plus facilement qu'il n'avait pas, dans son ensemble, un caractère si différent de l'art italien que nous connaissions déjà et que, par conséquent, nous étions très disposés à l'adopter. Le cabinet flamand en ébène est très proche parent du cabinet italien créé dans les mêmes matières, en sorte que, bien souvent, en face d'un monument de ce genre, on peut hésiter sur la question de savoir s'il a été créé à Anvers ou à Bruxelles ou sur les bords de l'Arno. Ce n'est que par l'examen de très minces différences dans le style de la décoration que l'on peut arriver à se faire un jugement exact. Notre cabinet français du xviie siècle est donc le résultat d'un mélange du cabinet italien et du cabinet flamand. Il n'est, du reste, qu'une nouvelle transformation du vieux meuble du Moyen âge, du coffre, qui, au lieu de s'ouvrir à sa partie supérieure, s'ouvre à sa partie antérieure et a pris place sur des tréteaux auxquels on donne une forme d'architecture plus ou moins heureuse.

A l'intérieur de ce meuble se manifeste surtout le goût italien ; sur les côtés sont généralement placés les tiroirs superposés en grand nombre, la partie médiane étant réservée pour une façade d'architecture, préface d'une perspective qu'agrémentent des peintures et des jeux de glaces. C'est de la sorte que sont conçus deux cabinets français qui font actuellement partie du mobilier du château de Fontainebleau.



DRESSOIR EN NOYER (XVIe SIÈCLE

(Collection Chabrières-Arlès.)

L'influence que les ateliers créés dans la galerie du Louvre par Henri IV put exercer sur le développement de l'industrie à Paris fut augmentée encore par les goûts personnels de Richelieu et de Mazarin. Le mobilier de Mazarin, dont nous possédons l'inventaire, était du reste très varié, car, à côté de meubles français, italiens ou flamands, nous voyons des objets d'Extrême-Orient en assez grand nombre pour que l'on puisse penser que, dès cette époque, notre art a pu être dans une certaine mesure influencé par les magots de la Chine.

Si Mazarin, en faisant venir en France quelques artistes étrangers

tels que Peter Goller, Flamand, tels que Caffieri, Italien, avait pu compléter l'influence qu'il avait personnellement sur la mode, il recruta aussi, pour ainsi dire, quelques-uns des artistes qui allaient prendre place dans cette grande école d'art décoratif des Gobelins que Colbert devait fonder. L'idée de Colbert en toutes choses a été de mettre la France en tel état qu'elle pût se passer facilement du secours de l'étranger. Le protectionnisme à outrance a été sa ligne de conduite générale, aussi bien en politique qu'en art. C'est de cette idée qu'est résultée, en 1664, la fondation de la Manufacture royale des meubles de la Couronne, établie aux Gobelins, fondation qui fut complètement terminée et réglementée en 1667.

Pour diriger une entreprise de ce genre, il fallait trouver un homme capable d'entrer complètement dans les vues théoriques du ministre et jouissant, en même temps, d'une réputation et d'un talent si réels, qu'il pût imposer sa volonté à ses collaborateurs. Cet homme, Colbert le rencontra en Charles Le Brun.

Si le nom de Gobelins est resté attaché aux tapisseries de haute lisse, si bien que dans d'autres pays toute tapisserie, à quelque époque qu'elle appartienne, est qualifiée de « gobelin », il faudrait bien se garder de croire que, dans cette manufacture, on ne fabriquât que des tapisseries ou des tapis. En réalité, aux Gobelins on exécuta, en général sur les dessins de Le Brun ou de Lepautre ou de Bernin et d'une quantité d'autres artistes, toutes les pièces du mobilier royal, aussi bien des œuvres de marqueterie ou de mosaïque à la florentine, que des tapis imités des tapis turcs, des hautes lisses imitées des hautes lisses flamandes ou des pièces de ce mobilier d'argent si somptueux destiné à la décoration de Versailles et qui ne devait pas durer jusqu'à la fin du règne. D'ailleurs, on retrouve des artistes étrangers travaillant aux Gobelins et exécutant, sous le règne de Louis XIV, des œuvres importantes, en sorte que l'on peut dire que cet art d'un grand roi est, lui aussi, un art de caractère tout à fait international. Nous ne sommes pas les premiers à avoir remarqué combien l'expression de l'art de Louis XIV rappelle le style italien. Il le rappelle même souvent par ses mauvais côtés. Et, du reste, en fait de mobilier, cet internationalisme peut se soutenir. Les œuvres les plus somptueuses qui furent, sur l'ordre de Louis XIV, exécutées pour la décoration de la Galerie d'Apollon, les cabinets de la Paix et de la Guerre, furent l'œuvre de l'Italien Domenico Cucci. Peut-être Boule était-il, lui

aussi, de race étrangère et, d'après les recherches les plus récentes, il semblerait qu'il fût originaire de Suisse. On expliquerait ainsi certaines phases de son talent à ses débuts. C'est par des marqueteries représentant des fleurs exécutées en bois diversement colorés, telles qu'on en faisait en



GRANDE TABLE EN NOYER (XVIe SIÈCLE)
(Musée de Compiègne.)

Suisse et en Allemagne ou en Alsace, que Boulle a débuté dans sa carrière artistique. Quoi qu'il en soit, comme il a généralement travaillé sur des dessins d'artistes français ou complètement francisés, il est bien entendu que nous n'avons pas l'intention de considérer Boulle comme un artiste étranger. Mais, dans le style adopté par lui, nous devons indiquer une trace de ce mélange d'éléments très divers dont se compose l'art de Louis XIV. La caractéristique du meuble de Boulle est l'emploi de marqueteries de

cuivre teintées d'écaille, de lapis et appliquées sur toute la surface de l'objet à décorer. On n'en peut citer assurément de meilleurs exemples que les deux commodes à angles décorés de chimères qui, depuis la Révolution, sont déposées à l'ancien collège des Quatre-Nations, à la bibliothèque Mazarine, d'où elles ont pris le nom de « commodes mazarines ». Ces pièces ont fait partie du mobilier de Louis XIV.

PORTE EN BOIS SCULPTÉ, PAR HUGUES SAMBIN (Musée de Dijon.)

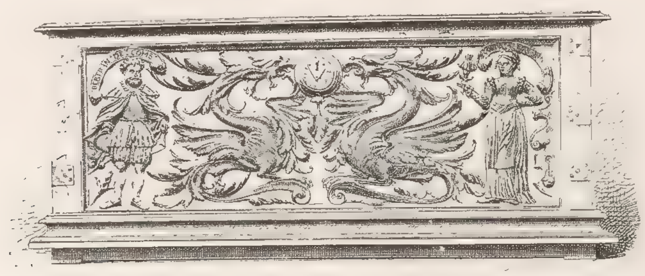
Ce que l'on a nommé le style de la Régence est en réalité le style Louis XIV, complètement affiné à ce moment. Les éléments divers, flamands, italiens et français, dont se compose le style du XVII[e] siècle ont été complètement assimilés par nos artistes. C'est, en effet, une des facultés prédominantes de notre race de prendre chez chacun ce qui peut lui convenir, d'unir ces différents éléments, en apparence si hétérogènes, pour en former un tout complet qui devient une œuvre purement française et d'une expression très originale. Les créations d'artistes tels que Charles Cressent, ébéniste de S. A. R. Philippe d'Orléans, régent de France, résument assez bien, au point de vue mobilier, ce que fut le style de la Régence. Ce n'est pas du tout un style révolutionnaire; on emploie des éléments déjà connus, mais on les emploie avec plus de discrétion et plus d'ordre. Des œuvres telles que le médaillier créé par Cressent pour le fils du Régent, offert à l'abbaye de Sainte-Geneviève et déposé aujourd'hui à la Bibliothèque Nationale, peuvent passer pour les morceaux les plus parfaits de l'ébénisterie française du XVIII[e] siècle. L'architecture, aux lignes aussi simples que possible, mais au galbe gracieux, n'est pas encore surchargée de bronzes comme elle le sera vingt ans plus tard.

Cette ornementation polychrome, exécutée avec la même finesse

qu'une pièce d'orfèvrerie, n'a pour mission que d'accentuer les lignes de la construction et de faire corps avec elle.

D'autres œuvres de ce même Cressent, et qui figurent dans l'un des catalogues de ses ventes, les armoires exposées par M. Chappey, sur lesquelles des Amours représentent les Arts libéraux, sont encore d'excellents échantillons de ce style.

A l'époque de la Régence, les apports d'Extrême-Orient, les importations des Hollandais, soit par des originaux, soit par des copies, deviennent plus fréquents. Les bronzes, les porcelaines, arrivent en plus grand nombre chez les marchands; aussi leur influence est-elle



COFFRE EN NOYER (FIN DU XVIe SIÈCLE)
(Musée de Toulouse.)

grandissante. Elle est indirecte ou directe ; elle se retrouve dans la décoration intérieure et dans les meubles, dans les bronzes, dans tous les motifs décoratifs créés par les artistes du XVIIIe siècle, en sorte que l'on peut dire que, si le style rocaille est, à un certain point de vue, la transformation et le développement du style antérieur, il doit beaucoup à la connaissance des œuvres d'art de l'Extrême-Orient.

Sans doute, le style rocaille a ceci de particulier qu'il a cherché à transformer les lignes, à substituer des tiges de végétaux, aux courbes plus ou moins gracieuses, aux membres d'architecture qui paraissaient ou trop maigres ou trop gros ; il a cherché à animer l'architecture au milieu de laquelle nous vivons, et principalement celle des intérieurs. Mais, au milieu de ces éléments, ramenant l'art à l'imitation de la nature, nous voyons apparaître des copies directes de peintures ou de bronzes d'Orient. Des artistes tels que le Turinois Juste-Aurèle Meissonnier, tels que Pineau, ont subi presque aussi directement l'influence

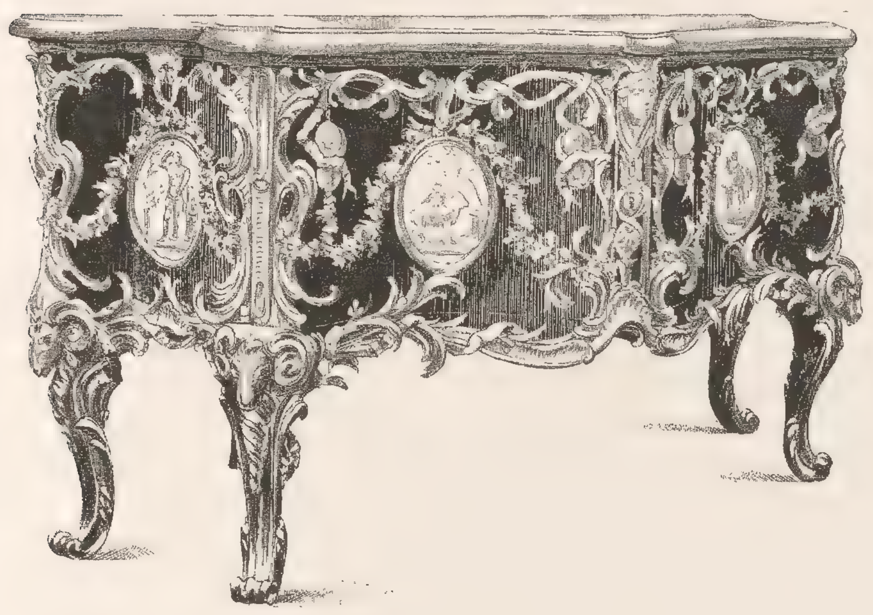
des produits chinois que nos artistes modernes ont subi l'influence du Japon ; de là les dragons, les chimères, les animaux fantastiques que nous voyons figurer sur maintes consoles créées à Paris vers 1730 ou 1740; de là les peintures chinoises d'où sortent ces beaux bras de lumière exposés par M. Chappey et dont chaque branche est composée par une tête et un corps d'animal fantastique. Les magots, les laques, vont prendre dans la décoration intérieure une importance très considérable, si bien que, dans les journaux de marchands de curiosités, tels que le journal de Lazare Deveau, nous voyons autant de mentions de produits chinois que d'œuvres exécutées en France ou en Allemagne. C'est surtout par les produits les plus exaspérés de cette rocaille que nous connaissons ce style. Je crois même que c'est par des produits abâtardis créés, non pas en France, mais dans les pays voisins d'après les dessins français, que nous nous sommes habitués à juger d'un style qui, pour avoir de grands défauts, a cependant des qualités réelles. Ce sont surtout les meubles exécutés en Allemagne, beaucoup trop surchargés et beaucoup trop contournés, que nous avons présents à la pensée quand nous disons du mal d'un style que quelques-uns considèrent comme l'unique style du règne de Louis XV.

A partir du milieu du XVIIIe siècle, se produit un mouvement de réaction contre le style rocaille.

La création de bâtiments tels que l'École Militaire, tels que le Garde-Meuble, dus à Gabriel, de style classique d'un aspect plutôt correct et froid, est cependant un événement assez capital pour qu'on puisse penser qu'on ne saurait l'oublier dans l'appréciation du style Louis XV. En réalité, c'est un événement qui, au point de vue de l'histoire des styles, coupe en deux ce règne. Bien entendu, de telles formes, un tel retour au style classique, n'ont pas eu leur application immédiate dans le style du mobilier; cependant, des traces de ce retour à une antiquité plus ou moins authentique apparaissent de bonne heure dans la décoration intérieure. Il est évident que le Garde-Meuble ne dut pas recevoir un mobilier de style rocaille, puisque toute son ornementation, toute sa décoration entière, aussi bien les portes, les trumeaux et les glaces, étaient dessinés par Gabriel. Ce retour aux formes de l'antiquité classique à l'époque de la surintendance de Marigny, retour dû surtout à l'influence des littérateurs et des archéologues, parmi lesquels il convient de nommer Caylus et l'abbé Barthé-

lemy, et en Allemagne Winckelmann, se traduisait non seulement par une régularisation des formes de l'architecture appliquée au mobilier, mais même par l'adoption de motifs de décoration qu'on serait tenté de rapporter à une époque beaucoup plus moderne.

Il faut donc, comme conséquence de ce que nous venons d'exposer,



MÉDAILLER EN BOIS D'AMARANTE AVEC APPLIQUES EN BRONZE CISELÉ ET DORÉ COMMANDÉ PAR LE ROI LOUIS XV
(Cabinet des Médailles de la Bibliothèque Nationale.)

restituer à la deuxième moitié du règne de Louis XV beaucoup d'objets mobiliers que l'on est généralement porté à attribuer au règne de Louis XVI. J'irai même plus loin : le style que l'on a considéré comme étant né sous l'influence de la reine Marie-Antoinette est très antérieur au règne de Louis XVI. A vrai dire, si la reine tint, surtout dans la deuxième partie du règne, à faire étalage de luxe mobilier et si elle fit créer beaucoup de belles choses, dont un grand nombre sont malheureusement perdues aujourd'hui, elle n'a suivi en cela que les traces de

Mme du Barry qui fit, sous la direction de Ledoux, l'architecte du pavillon de Louveciennes, créer une décoration et un ameublement qui, avant le règne de Louis XVI, donnent le maximum de ce que l'on pouvait attendre d'un style qui se prolongea chez nous bien avant dans le XIXe siècle.

Ce style, que nous voyons déjà épanoui à Louveciennes, nous le retrouvons encore aggravé dès les premières années du règne de Louis XVI, dans la construction et la décoration du château de Bagatelle, dû à l'architecte Bellenger. En contemplant ce qui reste de l'œuvre de cet artiste, dont certaines parties sont encore demeurées intactes, en comparaison des dessins proposés au comte d'Artois, dont un certain nombre sont encore conservés à la Bibliothèque Nationale, on est surpris de voir combien Bellenger dessine à la façon des artistes du Premier Empire. Le style adopté par lui pour les intérieurs ne serait pas déplacé dans les pièces décorées spécialement pour l'empereur à Fontainebleau. La chambre du comte d'Artois est transformée en une sorte de tente, munie d'un mobilier d'une sobriété tout antique, de commodes rectangulaires dressées sur de maigres pieds de bronze à profils d'une excessive pauvreté, le tout décoré de quelques maigres appliques, comme découpées. La cheminée, sous prétexte que le comte d'Artois était grand-maître de l'artillerie, recevra, en guise de montant, deux pièces de canon en bronze, et sur sa toilette prendra place une pendule, dont le motif de décoration principale est un casque accompagné d'un glaive antique. Une telle composition ne serait pas, quelques années plus tard, reniée par David lui-même. Dès lors, on peut voir combien il serait peu juste, comme nous le disions plus haut, de faire coïncider avec les limites archéologiques de tel ou tel règne l'épanouissement en France de tel ou tel style. Il n'y a pas plus de style Louis XV, si l'on accepte cette dénomination comme représentant une époque artistique s'étendant de 1715 à 1774, qu'il n'y a de style Louis XVI ou de style Empire. Il y a, en réalité, au XVIIIe siècle, deux styles qui procèdent directement du style Louis XIV : l'un, qui est la modification dans le sens français du style composé d'éléments divers, mais devenu par assimilation absolument nôtre ; l'autre, inspiré directement par l'étude de l'antiquité classique, qui, peu à peu, sous des mains maladroites, a fini par se dessécher et s'immobiliser.

De même, il n'y a point, sauf de rares exceptions, de style Empire



GRANDE COMMODE EN ACAJOU DÉCORÉE DE BRONZES DORÉS

PAR BÉNEMAN

(Palais de Fontainebleau.)

véritable. On voudrait par trop nous faire croire, aussi bien en histoire qu'en archéologie, que la Révolution a creusé une sorte de fossé infranchissable entre l'ancienne et la nouvelle France. Je ne vois pas, pour ma part, de très grandes différences entre un empereur créant une cour de toutes pièces et un souverain entouré de courtisans pouvant se réclamer d'origines plus anciennes. La différence ne consiste qu'en ce que la première est seulement la copie de la deuxième.



LA VOITURE AUX CHÈVRES DU ROI DE ROME
(Appartient à S. M. l'Empereur d'Autriche.)

Je ne vois pas de distinction entre un Louis XV faisant créer pour lui, par les Slodtz ou par les orfèvres, des bibelots coûteux, et le Premier Consul appliquant à son usage des objets que la nation, dans sa naïveté, avait cru un moment rendre au domaine public. Alors que ce régime copie, au moins dans ses grandes lignes, le régime antérieur, pourquoi voudrait-on que l'art qui l'a vu naître ne fût pas la continuation de l'art qui l'avait précédé ? En réalité, il n'y a point eu de solution de continuité entre l'art du XVIIIe siècle et l'art du XIXe; il y a eu un développement logique du style créé bien avant la Révolution, et c'est par tout autre cause que, au point de vue de la fabrication et de la



Paul Mucha

technique, on a pu arriver à une décadence qui s'est accentuée chez nous pendant toute la Restauration et le règne de Louis-Philippe tout entier.

Ce n'est pas le lieu ici d'exposer les raisons très nombreuses de



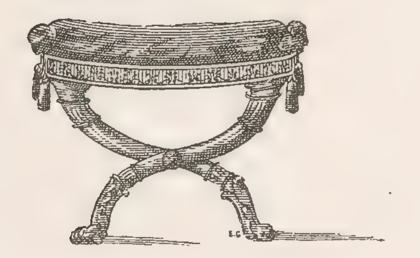
FAUTEUIL ÉPOQUE LOUIS XVI
(Palais de Fontainebleau.)

cette décadence, les modifications apportées à notre production artistique et industrielle française par la concurrence étrangère ; aussi bien pourrait-on trouver ces modifications en germe à une période déjà ancienne du XVIIIe siècle. Il nous suffira d'avoir résumé dans ces quelques pages les grandes lignes de l'histoire du mobilier français, d'avoir

montré que, sauf à quelques rares moments de son histoire, c'est en somme pendant trois siècles le seul mobilier qui ait existé en Europe, et enfin que cet ensemble artistique et somptueux, souvent si charmant, s'il a été créé par les artistes français, n'est bien souvent que la résultante d'une série d'efforts que l'on pourrait dire internationaux, et que l'on attribuerait plus justement à un travail d'assimilation.

Là encore, en contemplant dans son ensemble cette manifestation de l'art français, on peut voir très clairement ressortir le trait distinctif et, pour ainsi dire, capital de notre caractère national, qui est de mettre au point et de donner une forme définitive à beaucoup d'inventions et de trouvailles, faites en dehors de notre pays, quitte ensuite, sous cette nouvelle formule plus plaisante, plus agréable, plus commode, à la faire adopter par ceux qui, dans une certaine mesure, pourraient se considérer comme nos maîtres.

ÉMILE MOLINIER

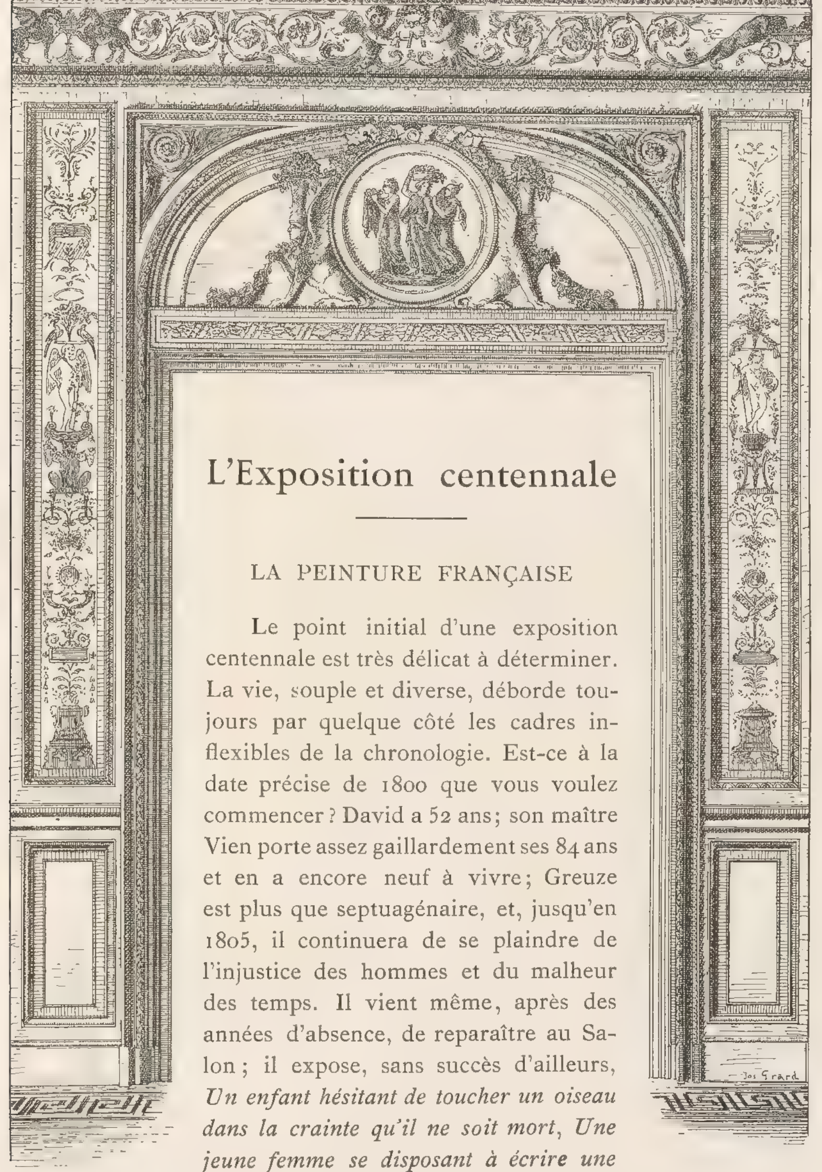




Vigee Lebrun pinx — J Payrau sc

Madame la baronne de Crussol

Gazette des Beaux Arts — Imp. Paul Moglia Paris



L'Exposition centennale

LA PEINTURE FRANÇAISE

Le point initial d'une exposition centennale est très délicat à déterminer. La vie, souple et diverse, déborde toujours par quelque côté les cadres inflexibles de la chronologie. Est-ce à la date précise de 1800 que vous voulez commencer ? David a 52 ans; son maître Vien porte assez gaillardement ses 84 ans et en a encore neuf à vivre; Greuze est plus que septuagénaire, et, jusqu'en 1805, il continuera de se plaindre de l'injustice des hommes et du malheur des temps. Il vient même, après des années d'absence, de reparaître au Salon ; il expose, sans succès d'ailleurs, *Un enfant hésitant de toucher un oiseau dans la crainte qu'il ne soit mort*, *Une jeune femme se disposant à écrire une*

lettre d'amour, le portrait d'*Une jeune femme préludant sur un forte-piano, La crainte et le désir, Une jeune fille se bouchant les oreilles pour ne point entendre ce qu'on lui dit...* De la génération qui connut la douceur de vivre aux belles années du XVIIIe siècle, de nombreux représentants ont survécu et se groupent encore autour du vieux Frago, qui ne se résigne pas à oublier ; il s'en faut de beaucoup que tous soient convertis aux doctrines nouvelles. Renoncerez-vous à invoquer leur témoignage, et, dans une enquête sur les débuts de l'art du siècle, pouvez-vous laisser de côté précisément ceux dont les œuvres, inégales sans doute, mais significatives, vous permettront de mesurer la résistance ou les progrès des idées encore en conflit, malgré la tyrannique et éphémère suprématie de l'école davidienne ?

Il convenait donc de laisser un peu indécise et flottante la ligne de démarcation entre les deux époques, de permettre à ceux qui vont disparaître de rappeler, par quelques-unes de leurs œuvres antérieures, ce qu'ils voulurent et ce qu'ils aimèrent, de montrer par de nombreux exemples les nuances de la transition et la persistance des traditions détrônées.

C'est un tableau d'ancien régime que le *Jupiter et Égine* de Greuze, et on n'en trouverait pas, dans l'œuvre mythologique du maître, qui soit enlevé avec plus de verve. Le corps souple et blond de la nymphe, — dans la Fable fille du fleuve Asopos, future mère d'Æaque, colonisatrice de l'île d'Égine, et, dans la réalité, sœur du modèle qui posa la *Cruche cassée*, — les blancheurs glacées de lilas des draps qui font vibrer l'ambre fin de ses carnations à la fois fermes et fondantes, sont de très bon XVIIIe siècle. Fragonard y eût mis plus de lyrisme ; mais Greuze n'eut pas toujours un tour aussi galant. Il est plus vertueux, plus sentimental, mais plus guindé et plus froid dans la *Prière* « porcelainée » du musée de Montpellier, plus intimidé et superficiel dans le portrait du jeune premier consul encore rajeuni du musée de Versailles, plus en verve dans celui de Saint-Just (collection Marcille-Jahan).

Bien qu'elle ne soit morte, presque nonagénaire, qu'en 1842, Mme Vigée-Lebrun est aussi un peintre d'ancien régime. Sans doute, elle fait profession, dans ses *Souvenirs,* de goûter le style « simple et sévère » de Vien; elle estime que la peinture française devrait « s'engager dans un genre tout contraire à celui qui l'a fait dégénérer » et que « l'homme de talent, le grand coupable qui la perdit, est Boucher, peintre

des boudoirs » ; mais elle est bien tout de même d'avant la réforme ; elle a du Greuze au bout de son pinceau, et « ce beau fini dans l'exécution » qu'elle s'efforce d'acquérir n'a rien encore de romain. Ses velléités de « grand art » et de « style » n'allèrent pas jusqu'à faire violence à son penchant naturel et à altérer la limpidité de son gracieux talent ; heureusement pour elle et pour nous, elle resta portraitiste et femme. Le



LA LEÇON DE LABOURAGE, PAR F.-A. VINCENT
(Appartient à M. le comte Mimerel.)

Portrait de Mme la baronne de Crussol (musée de Toulouse) est à peu près contemporain de celui qu'elle fit d'elle-même. « Je tâchais, autant qu'il m'était possible, a-t-elle écrit, de donner aux femmes que je peignais l'attitude et l'expression de leur physionomie ; celles qui n'avaient pas de physionomie, je les peignais rêveuses, nonchalamment appuyées. » Et dans ses *Conseils pour la peinture de portraits* : « avant de commencer, causez avec votre modèle, essayez plusieurs attitudes et choisissez non seulement la plus agréable, mais celle..... qui peut ajouter à la ressemblance. Avec les femmes, il faut les flatter, leur dire qu'elles sont belles, qu'elles ont le teint frais,...., cela les met en belle humeur et les fait tenir

avec plus de plaisir. » Mme de Crussol posa avec entrain. Il est question d'oiseau dans la romance qu'elle tient à la main; mais cette chanteuse de romances sentimentales serait capable — on le voit bien — d'entonner un autre air de vaillance et peut-être de guerre.

Duplessis (1725-1803), avec une ébauche largement touchée à la mode de l'Académie royale ; Ant. Vestier (1740-1825), avec une *Bacchante* dont le regard mélancolique semble dirigé vers le passé qui ne reviendra pas, font cortège à Greuze. Et le *David vainqueur de Goliath,* de Vincent, et *Les Origines de la peinture,* et *Mars et Vénus,* de Regnault, que David déclarait atteints du « virus académique » (c'est l'ancienne Académie qu'il voulait dire), témoignent que, sans reconnaître ouvertement la loi de leur redoutable camarade de l'atelier Vien, ces peintres étaient, eux aussi, du parti de la contrainte; mais, comme ils n'avaient pas la force impérieuse, ils aboutirent à un compromis où la grâce du XVIIIe siècle se figea sous la discipline réfrigérante et le poli d'une exécution lisse et sans accent. David, au cours de son évolution, en somme assez lente, d'avant sa conversion à son apostolat, avait passé par là dans son *Hélène et Pâris*; ils y restèrent, ou à peu près,... et ils attendent encore qu'un historien patient et impartial entreprenne de démêler quelle fut exactement leur influence et celle de leur enseignement, car ils eurent de nombreux élèves... La postérité ne leur a peut-être pas fait équitablement leur part.

Une simple esquisse, mais bien documentaire, rappelle aux Champs-Élysées le grand tableau que Vincent exposa au Salon de l'an XI : *La Leçon de Labourage.* Le sujet et l'intention de cette peinture vertueuse et agricole étaient trop dans le goût de la déclamation du temps pour n'être pas remarqués. Le succès fut grand et Greuze s'en émut. C'est alors qu'il conçut le projet du *Cultivateur remettant la charrue à son fils en présence de sa famille*, qui parut au Salon en l'an IX.

Avec une nuance en plus de « sensibilité » féminine, Marguerite Gérard (1761-1837), belle-sœur de Frago, peignait des *Jeunes filles effeuillant une marguerite,* des *Jeunes époux lisant leur correspondance d'amour,* et cent autres compositions honnêtes et attendrissantes, dont les critiques ne se lassaient pas de chanter les louanges : « L'âme candide et pure de Mlle Gérard a répandu une teinte virginale sur toutes les scènes domestiques auxquelles son pinceau prête tant de charme », et le même commentateur observait délicatement — ou indiscrètement :

« L'artiste a d'autant plus de mérite à bien exprimer des impressions de famille, qu'elle s'est refusée à les éprouver pour n'appartenir qu'à son art. »

« Chaque production de Mlle Gérard, écrivait Boutard à propos de



LA MÈRE NOURRICE, PAR Mlle GÉRARD
(Musée d'Aix.)

La Mère nourrice, témoigne de la douceur de ses mœurs aussi bien que de la délicatesse de son tableau. » Quelque chose de l'esprit de Frago flotte encore par là, et dans l'*Amourette, Les Parques filant à l'Hymen avec les Amours des jours embellis de fleurs, L'Hymen va unir deux adolescents,* de J.-B. Mallet, de Grasse lui aussi, on retrouve, un peu embourgeoisée, assagie, mais encore reconnaissable, la manière ou la mémoire du maître.

On perdrait beaucoup à négliger ou à dédaigner de pareils documents. Ce qu'ils ont pour nous d'affecté et qui date à nos yeux est précisément ce que les contemporains appelaient un « aimable naturel ». Le même Boutard, par exemple, à ce même Salon, goûtait fort le portrait d'une négresse « posée avec esprit, c'est-à-dire dans une attitude gracieuse et qui ne sort point de l'habitude des gens de sa couleur », et celui d'une dame espagnole « du temps d'Isabelle, pleine de vivacité et de grâce, assise sur un banc de pierre, au fond d'un bosquet solitaire et accordant une guitare (maussade instrument qui heureusement n'a jamais pu s'acclimater en France) »... On voit pourtant beaucoup de guitares dans les portraits du temps, et Drolling ne manqua pas d'en accrocher une aux murs de l'atelier où il peignit si joliment, avec sa bonhomie un peu compassée, les portraits de ses filles (collection Meunié).

C'est aussi une agréable et instructive rencontre que celle de ces artistes provinciaux, préservés par leur éloignement des influences absorbantes et tyranniques des grands chefs et qui ont l'air de peindre pour leur plaisir plus que pour la gloire ou l'argent : un Gamelin de Carcassonne (1735-1803), l'auteur du savoureux petit *Portrait de Frion,* un Dominique Doncre (1748-1820), « maître peintre » à Arras, élève de l'école de Saint-Omer, qui mit dans son *Portrait de Mme Lepage* (musée d'Arras) une sincérité fine et pénétrante et je ne sais quel sentiment mélancolique et tendre de la vie.

A goûter la saveur de ces œuvres d'intimité et de spontanéité, on en vient à plaindre ceux qu'une ambition trop haute ou une docilité trop humble, le rêve du « grand art » ou la défiance d'eux-mêmes poussèrent à forcer leur talent et à trahir leurs préférences intimes pour se ranger à la suite du jacobin de l'idéal nouveau. Parmi les exemples qu'on pourrait alléguer, je n'en vois pas à cette exposition de plus intéressant que celui d'Anicet-Charles-Gabriel Lemonnier (1743-1824). Cet honnête homme aimait la peinture, et probablement il avait admiré de tout son cœur Chardin ; il suffit de voir sa *Nourice cauchoise,* si largement peinte, où tout est si prestement indiqué dans la lumière, avec un sentiment si juste des valeurs : fichu blanc, manches bleues, dentelles noires, bijou d'or sur la blancheur du linge, ombre légère du bras sur le sein que le nourrisson vient de saisir de ses lèvres gloutonnes, — pour être convaincu que sa destinée naturelle eût été de prendre rang en

bonne place parmi les « petits maîtres », à la suite de Chardin, dans la bonne et franche tradition française.



PORTRAIT DE FRION, PAR GAMELIN
(Musée de Perpignan.)

Mais il avait rencontré David chez Vien; il subit son ascendant, se laissa troubler par la littérature des esthéticiens. Il lut sur « le beau idéal qui ne peut être défini que par la théorie et apprécié que par la raison », sur les « pratiques prosaïques » des pauvres peintres de la simple nature,

des choses éloquentes et intimidantes. D'ailleurs, dans l'ancienne Académie royale, n'avait-on pas reçu des instructions plutôt sévères de M. d'Angiviller sur le goût déclinant de l'histoire et de la grande peinture qu'il faut encourager, protéger et secourir ? Il recula pourtant devant « l'antique » tout nu, et quelques dessins, comme la *Mort de Phocion,* les *Adieux d'Ulysse et de Pénélope à Icare*, ne suffiraient pas à le classer parmi les purs davidiens. Il prit un moyen terme; et, comme il ne manquait pas après tout de braves gens, même avant Chateaubriand et le *Génie du christianisme,* pour inviter les artistes et les écrivains français à ne pas dédaigner les sources nationales; comme Girodet lui-même, qui peignait les *Héros français,* « chantait » déjà

.....les tourelles gothiques,
Les ponts-levis, les murs hérissés de créneaux ;

comme ces évocations des « vieux castels » et des scènes historiques offraient à son goût de coloriste une séduisante matière pittoresque, il fut un de ceux qui, sans le savoir, ouvrirent la voie au romantisme. Des esquisses comme celle d'un *Trait de compassion de Blanche de Castille en faveur des habitants de Châtenay et autres que le chapitre de Notre-Dame retenait prisonniers* sont à signaler comme révélatrices du mouvement qui se préparait obscurément avant d'éclater au grand jour. Le sentiment de la composition, le grouillement de la foule, la recherche même de l'expression par la couleur, y sont déjà de l'école de demain. De cette ébauche, Boutard, observateur attentif de toutes les nuances du goût et de toutes les modifications de la facture, aurait pu dire déjà ce qu'il ne devait écrire qu'un peu plus tard : « Dans les tableaux qui dominent cette année, par leur nombre du moins, la composition est en général *moins resserrée, plus abondante en figures, plus pittoresque*... La figure est moins académique ; le dessin, moins rigoureusement arrêté, participe davantage du milieu dans lequel il se meut en quelque sorte... » Et, sans doute, je ne voudrais pas avoir l'air d'exagérer le rôle de Lemonnier ; mais, à y regarder de près, on s'aperçoit de plus en plus que l'école de David, à peine formée et triomphante, voyait déjà poindre à côté d'elle et parmi les traditions survivantes du passé, — qu'il s'agisse du paysage, de l'histoire pittoresque ou du genre, — les premières pousses de l'art qui devait la remplacer.



* * *

Mais avant d'assister à son déclin, il convient de suivre d'abord sa croissance. Quoique le nom de Vien soit inscrit au catalogue, je ne



UNE NOURRICE CAUCHOISE, PAR A.-C.-G. LEMONNIER
(Appartient à M. Paul Vallet.)

suis pas bien sûr que nous ayons rien ici du maître de David, qui fut aussi celui de Vincent, de Regnault et de Lemonnier. Le grand portrait de Frion, prêté par le musée de Perpignan, qui lui est attribué, répond bien sans doute au signalement de celui qui parut au Salon de 1804, où ledit Frion était représenté « sortant de nager et reprenant ses

vêtements » ; mais il était de Vien *fils*. Quant au portrait de vieillard en veste rouge, c'est aussi une attribution — et qui ferait honneur à Vien, — mais ce n'est qu'une attribution.

Quand les élèves de Vien résolurent de fêter son jubilé, l'atelier de David se signala par son enthousiasme, et on peut dire qu'il accapara à son profit la gloire, un peu artificielle, du « régénérateur de l'École », du « sectateur des anciens, du patriarche de la peinture ». C'est le 9 brumaire an IX que la solennité fut célébrée. On avait élevé, au fond de l'atelier, une sorte de trône avec cette inscription : « A Vien les arts reconnaissants ! » « Tous les élèves de David, écrit le chroniqueur du *Journal des Débats* (14 brumaire an IX), animés du même esprit, se pressaient avec respect autour du fondateur de leur école et considéraient avec attendrissement le grand homme dont le talent avait formé ceux de leur maître. » A la fin du repas, « où régnaient la gaîté et la décence », David leva son verre et, au milieu de l'émotion générale, porta ce toast : « Au citoyen Vien ! à notre maître ! Puisse-t-il, nouveau Diagoras, voir briller au Salon d'exposition les ouvrages de sa cinquième génération ! A madame Vien, dont les soins, la grâce et les vertus nous ont conservé jusqu'ici et nous conserveront encore le père de la peinture ! » Puis, un élève prononça ces paroles : « Vien fut le maître de David, David est notre maître. Notre gloire est à David. La gloire de David est à Vien. Célèbre vieillard, tes derniers jours sont aussi beaux que ceux où ton génie à son lever luttait contre le mauvais goût, que ceux où, dans le feu de son midi, il le voyait disparaître. Tu as vaincu des maîtres d'autant plus dangereux qu'ils se croyaient inspirés ; tu as renversé des systèmes d'autant plus funestes qu'ils faisaient oublier la nature. Le culte de l'antique était oublié; qui le croirait ? De froides idoles en avaient pris la place... »

Ce jeune sectaire parla longtemps encore, et Vien, « dont la force d'âme, la sensibilité et la modestie enchantèrent également tout le monde », lui répondit : « Oui, mes enfants, quand j'embrassai cet art, je vis qu'il s'égarait dans de faux systèmes. Je dis : il faut que cela change et cela sera ! J'ai combattu, j'ai persévéré et cela a été... » En vérité, le bon Vien grandissait un peu trop complaisamment son rôle et ce jour-là il se prit pour David.

« Il faut que cela change ! » avait dit Vien. Que fallait-il changer ? Quels étaient les faux systèmes contre lesquels on devait réagir ? La pre-

mière idée de réforme porta sur le dessin. Le besoin s'en était fait depuis longtemps sentir; les procédés expéditifs et les pratiques superficielles des académiciens appelaient quelques amendements. Quand la publication de la *Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome* en sera arrivée à son dernier volume, on y trouvera sans doute beaucoup de documents à ce point de vue curieux. Je relève, par exemple, dans les cartons des Archives Nationales (O[1] 1211) une note ainsi conçue : « Monsieur Pierre prie Monsieur le Directeur général de témoigner à Monsieur Vien son étonnement sur ce que les pensionnaires oublient la nécessité de dessiner, comme il se pratiquait autrefois, des académies et se croyent dispensés d'en envoyer ici. Il est essentiel d'appuyer sur l'obligation de rétablir un ancien usage reconnu de la plus grande utilité; la correction du dessin est la base première et principale de l'art. » Le comte d'Angiviller écrivit en marge : « *Lettre forte à Monsieur Vien sur ce sujet* », 28 mai 1780. Ainsi donc, à cette date, dans les bureaux de cette Administration royale des Beaux-Arts, où le marquis de Marigny lui-même, sur la fin de sa carrière, avait pris discrètement en mains la cause de la peinture d'histoire et du grand art délaissé, — où, après lui, le comte d'Angiviller, avec plus de suite, avait manifesté son intention et cherché les moyens « de rendre aux arts autant qu'il est possible toute leur dignité » et de remettre en honneur « le genre noble et sévère de l'histoire qui, principalement, doit former et soutenir la réputation de notre école », — la correction du dessin était recommandée, comme le but suprême de sa pédagogie, au directeur de l'Académie. Et, par une ironie singulière du sort, c'est Pierre, c'est-à-dire le médiocre successeur de Boucher, qui se faisait vis-à-vis de Vien le porte-parole de la loi nouvelle! Il va sans dire que, « par correction du dessin », on entendait déjà celle qui prend pour modèles ces « bas-reliefs antiques » dont M. d'Angiviller avait instamment recommandé que l'on prescrivît la copie négligée aux pensionnaires du Roi.

Je ne reviendrai pas ici sur tous les symptômes qui témoignaient de l'élaboration d'une esthétique nouvelle sous l'influence des études et des fouilles des archéologues. On sait comment, après bien des hésitations et même, s'il faut en croire Vien, des résistances, Jacques-Louis David, le propre neveu de Boucher, donna à ces idées une forme plastique et à ces doctrines un corps...

C'est au lendemain du grand succès du *Serment des Horaces* et avant

d'entreprendre pour M. Trudaine la *Mort de Socrate* qu'il peignit la *Mort d'Ugolin*, datée de Rome, 1786. S'il n'en est pas encore à appliquer dans toute sa rigueur ce « mépris du coloris » et ce goût de la « peinture grise » qu'il recommandait un peu plus tard (1789), dans une de ses lettres à Wicar, comme la condition de « l'épuration de la forme », on peut dire qu'il y tend déjà d'un énergique effort. C'est bien de l'art réformé, et, avant la Révolution, de la peinture de jacobin et de sectaire, que cette sèche compilation de torses antiques surmontés de « têtes d'expression ». Les draperies y sont d'une pauvreté pitoyable ; l'exécution et l'invention d'une sécheresse égale. Il pourra, par la suite, abandonner ce qu'il appelait sa « manière romaine », pour essayer avec les *Sabines* d'une « manière grecque » ; le David classique, le futur chef de file de l'Institut impérial est là tout entier — et nous avons, trois ans avant 1789, le type complet et redoutable du *prix de Rome* tel qu'on le fabriquera tristement dans les caves ou les prisons de l'Académie reconstituée, où, par la voix des orateurs officiels, les maîtres du XVIIIe siècle, de Watteau à La Tour, des Coustou à Lemoyne et à Falconet, seront traités d'hérétiques et de corrupteurs du goût public.

L'œuvre et la vie des théoriciens, si inflexible qu'ait pu être leur volonté, sont pleines, par bonheur, de fécondes inconséquences. Ce n'est pas quand il s'est abandonné avec une sorte de logique violente aux abstractions de la métaphysique archéologique et de la raison raisonnante, que David se montre grand peintre ; c'est plutôt quand il est ramené par les circonstances en présence de la nature et de la vie.

Je ne sais pas, et je n'ai pas le temps de rechercher, comment il fut appelé à faire le portrait de Mme Vigée-Lebrun ; je ne crois pas qu'elle en ait rien dit dans ses *Souvenirs*... Il est intéressant, en tous cas, de comparer la Mme Vigée-Lebrun qu'il nous montre à celle qu'elle-même peignit. — La voilà bien — un peu vieillie, semble-t-il, toujours gracieuse et souriante, mais avec je ne sais quoi de plus « tiré » dans le sourire et de plus soucieux dans le regard — dans ce costume à l'antique qu'elle contribua à mettre à la mode : « J'avais horreur, écrit-elle, du costume que les femmes portaient alors ; je faisais tous mes efforts pour le rendre un peu plus pittoresque ; on ne portait point encore de châle, mais je disposais de larges écharpes, légèrement entrelacées autour du corps et sur les bras, avec lesquelles je tâchais d'imiter

le beau style des draperies de Raphaël et de Dominiquin. En outre, je ne pouvais souffrir la poudre. » C'est ainsi que David la peignit : un ruban bleu est passé dans les boucles de ses cheveux blonds ; derrière elle, sur le dossier de sa chaise, qui doit sortir de la boutique de Jacob, une écharpe jaune antique, bordée de rouge pompéïen, est drapée, dont le style fait déjà pressentir celui du châle qui tour à tour s'enroule et s'étale sur le divan où rêve et attend la belle Mme de Senonnes. Une ceinture bleue serre sa robe blanche, d'où s'échappent ces beaux bras nus que, dans le portrait peint en 1789 pour le comte d'Angiviller, elle s'était plu à étaler si complaisamment, noués autour de la taille de cette fille tendrement aimée et qui devait lui causer plus tard tant de chagrin. C'est encore son image simplement ébauchée qu'elle a devant les yeux, et que, dans un geste de coquetterie maternelle, elle désigne au spectateur. Sa palette est posée près d'elle sur sa table à couleurs ; des cahiers de musique sont tombés à ses pieds ; sur la cheville chaussée de blanc s'enroule un ruban bleu. On découvre dans la mise en page de tous ces détails, dans le traitement de tous les accessoires touchés avec une souplesse spirituelle qui sent encore son XVIIIe siècle, un autre homme et un autre peintre que celui de la *Mort d'Ugolin*, et c'est le bon David. C'est celui qui, en 1788, avait peint le portrait de Lavoisier et de sa femme, un peu plus tard celui du médecin Leroy (prêté par le musée de Montpellier, coiffé d'un serre-tête, assis en robe de chambre à sa table de travail, où sa lampe de cuivre s'allumera bientôt aux veilles studieuses, ou bien encore ce portrait, à peu près contemporain, prêté par le musée d'Orléans, d'une femme inconnue, si finement caractérisée dans sa sérénité de paisible bourgeoise et dans l'ajustement si légèrement « touché » de la mante noire jetée sur un corsage jaune et de la coiffe blanche ornée d'un ruban de satin. On ne saurait concevoir d'exécution plus franche, de peinture plus saine.

Il ne s'agit plus ici d'atténuer ou de supprimer, conformément à l'esthétique nouvelle, le caractère individuel, de négliger volontairement *ce qui est* pour rechercher *ce qui pourrait être*, et de sacrifier à « l'image idéale de l'homme qui doit posséder tous les genres de régularité » cette « vérité apparente » que le « style idéal » devait désormais dédaigner. La nature est là, et la vérité, persuasives et efficaces ; il en subit la présence réelle ; il s'abandonne à leurs conseils bienfaisants ; il sort de l'abstraction pour rentrer dans la vie, et, du même coup, il revient à la

peinture. C'est ce David qui peignit le *Sacre*, procès-verbal épique dont il n'avait d'abord accepté la commande qu'avec une extrême répugnance. Il confessait lui-même qu'il avait été surpris « d'y trouver plus de ressources pour l'art qu'il ne s'y était attendu », et il racontait à Boutard comment, « pour tenir en harmonie une composition remplie d'un si grand nombre de portraits, il avait été obligé d'adoucir un peu le style sévère qui avait assuré le succès de ses autres ouvrages » et qui fait, ajoutait le critique respectueux, « la gloire de l'école moderne à laquelle il en a donné, le premier, l'exemple et le modèle ».

On devine, dans ces confidences, le conflit intérieur entre l'instinct de l'artiste et la doctrine dont il s'était fait une loi ; on le reconnaît encore dans la composition et la facture du *Serment de l'armée fait à l'Empereur après la distribution des aigles, faite au Champ-de-Mars le 5 décembre 1804*. Ce second tableau fut peint après le *Sacre*. On peut s'assurer, en comparant son tableau aux dessins de Percier et Fontaine, exposés dans la section d'architecture, qu'il avait fidèlement copié sur le modèle original la tribune impériale construite pour la circonstance. Mais il est évident que des préoccupations de « style » s'étaient substituées dans son esprit à l'impression de la chose vue. Dans un des dessins préparatoires de son tableau et dans le tableau lui-même sous sa forme première, il avait introduit un vol de Victoires allégoriques planant au-dessus des jeunes étendards. Il a écrit lui-même que Napoléon en exigea la suppression.

On sent tout de même comme le poids ou l'ombre de cette allégorie peser sur le tableau. Tout y est plus conventionnel. C'est une volonté puissante assurément, mais c'est aussi une rhétorique déclamatoire qui groupe sous le geste dominateur, impérieusement horizontal du maître, tous ces jarrets tendus et tous ces bras levés; c'est une sentimentalité factice qui donne aux regards des assistants ces expressions pâmées et fait de telle figure de maréchal ou de sapeur une fade caricature. Les officiers qui prêtent serment viennent tout droit de l'atelier des *Horaces*; c'est toujours le même geste obsédant et rigide; sous les bottes et les dolmans, on sent l'académie. Tel colonel des guides, qui gravit en courant les degrés, n'est qu'une adaptation assez ridicule du *Mercure* de Jean de Bologne. Ici encore, on pourrait regretter, comme les juges de 1778, « des réminiscences trop prochaines de figures trop connues ». Il n'en reste pas moins que dans ce lyrisme de cantate officielle un

homme et un peintre d'une force peu commune, et aussi l'esprit d'une époque, ont marqué leur empreinte.

Un détail assez insignifiant de cette immense toile m'a, je l'avoue, particulièrement touché. Tout au fond, à l'arrière-plan où l'on voit s'agiter en masses indistinctes des panaches et des uniformes se détachant en confuses rougeurs sur la verdure éteinte, un rideau de peupliers s'aligne sous le ciel qui rougeoie, et cette timide évocation de la nature et du paysage, dans cette œuvre où d'ailleurs on l'attentait si peu, ressemble à je ne sais quelle muette protestation des choses ou à quelle espérance. Le paysage, « ce genre qui ne devrait pas exister », comme disaient les purs critiques davidiens, et dont Wicar, à la Société républicaine des Arts, avait demandé la proscription, attendu qu' « une fleur, un paysage, ne peuvent rien pour les mœurs », le paysage maintenait donc timidement ses droits !

*
* *

C'est au Salon de 1810 que parut ce tableau. Cette date marque à la fois l'apogée de l'école de David et le commencement de son déclin. Il est assez difficile de se faire une idée tout à fait exacte de l'enseignement de David. Si quelques-uns de ses élèves et médiocres continuateurs — les Fabre, les Wicar, les Anatole Devosges, les Flageoulot — poussèrent jusqu'à l'intransigeance la plus étroite l'application de ses doctrines, il semble que lui-même ne fut pas toujours le pédagogue sectaire que l'on pourrait se figurer. Si des témoignages contemporains l'on cherche à dégager, à ce point de vue particulier, une impression d'ensemble à peu près équitable, on constate d'étranges contradictions. Sans doute son caractère autoritaire et accapareur se fait toujours sentir ; il dira, par exemple, que les écoles des Beaux-Arts sont inutiles et que son atelier est la meilleure école, et dans cette école c'est surtout au « flambeau de la Raison » qu'il veut apprendre à ses élèves l'épuration des formes et le secret de la beauté abstraite. Mais, d'autre part, s'il faut en croire un témoin véridique et bien informé, l'honnête Delécluze, lorsqu'il corrigeait les travaux de l'atelier et passait derrière les chevalets, David savait discerner avec un libéralisme perspicace les tendances et les aptitudes propres de chacun, et, tout en signalant les défauts ou les dangers, tout en maintenant, bien entendu, la « supériorité de l'an-

tique », encourageait en somme dans le sens de leur vocation véritable, tous les talents originaux. « Tu mets la charrue avant les bœufs », disait-il, par exemple, à ce « jeune coloriste » qui devait être Granet, « mais c'est égal, fais comme tu sens, copie comme tu vois, étudie comme tu l'entends, parce qu'un peintre n'est réputé tel que par la qualité qu'il possède, quelle qu'elle soit. Il vaut mieux faire de bonnes bambochades comme Téniers que des tableaux d'histoire comme Lairesse... » Voilà certes qui n'est pas d'un pédagogue sectaire, et, s'adressant au même Granet, dont on expose au Grand Palais l'*Intérieur d'une salle d'asile*, il ajoutait : « Celui-là a ses idées, il a son genre; ce sera un coloriste; il aime le clair-obscur et les beaux effets de lumière. C'est bon, c'est bon, je suis toujours content quand je m'aperçois qu'un homme a des goûts bien prononcés ; tâchez de dessiner, mon cher Granet, mais suivez votre idée. »

« Suivez votre idée » ; certes, dans la bouche d'un tel maître, voilà une belle parole. Il ne la disait pourtant pas à tous avec une égale libéralité. J'ai déjà cité cette lettre à Wicar, 14 juin 1789, dans laquelle il recommande le mépris du coloris comme une condition du style. Ce que nous savons de ses rapports avec Girodet et Gros le montre aussi moins tolérant. Il faut lire dans Delécluze le récit d'une visite que David fit en sa compagnie à l'atelier de Girodet qui venait de finir un tableau : *Ossian recevant au Walhalla les héros de tous les siècles*, destiné à la Malmaison...

S'il trouvait Girodet « trop savant » et trop maniéré, David reprochait à un autre de ses élèves, Antoine-Jean Gros, de se laisser trop facilement distraire du grand art par l'anecdote et l'actualité. Nous avons au Grand Palais six œuvres importantes de Gros, qui nous permettent de le suivre depuis ses débuts jusqu'au seuil de ses dernières années. Mme Vigée-Lebrun, qui l'avait connu tout enfant et l'avait fait jouer dans son atelier, écrit dans ses *Souvenirs* que de bonne heure elle avait pressenti chez lui une vocation de « grand coloriste ». A l'École royale des Beaux-Arts, un torse « peint en clair-obscur » lui vaut (6 mai 1791), au concours entre les élèves peintres et sculpteurs pour le prix Quentin de La Tour, une première médaille, — la seconde étant attribuée à Pierre-Narcisse Guérin. Dans le jury siégeaient, à côté et sous la présidence de Vien, Julien, Belle, Bridan, Gois, Lagrenée, Mouchy, Suvée, Boizot, Lecomte, Doyen, Vanloo, Roslin, Berruer, Wille.



Nous sommes, on le voit, aux derniers jours de l'ancienne Académie royale, que David allait décimer et proscrire, — et c'est bien encore un tableau « académique » que Gros peignit l'année suivante pour le concours du prix de Rome. Il avait alors vingt et un ans (et non pas dix-sept et demi, comme le voudrait une inscription ajoutée sur le cadre du musée de Saint-Lô). Le sujet imposé aux concurrents était : *Éléazar*



ÉLÉAZAR PRÉFÈRE LA MORT AU CRIME DE VIOLER LA LOI, PAR A.-J. GROS
(Musée de Saint-Lô.)

préfère la mort au crime de violer la loi en mangeant des viandes défendues. Gros passionna de son mieux ce sujet peu passionnant. Il y mit toute la gesticulation dont les académiciens du XVIIIe siècle, grands admirateurs de Pietro da Cortona, rapportaient d'Italie les procédés faciles et le goût. La gravure qui accompagne ces lignes suffira pour montrer au lecteur comment est réglé et mis en scène ce *finale* d'un acte de tragédie mouvementée. Si la tête d'Éléazar n'est qu'une adaptation du Moïse de Michel-Ange, l'influence de Rubens — mais d'un Rubens édulcoré — se fait sentir dans l'allure générale et la distribution de la couleur. Autour du grand manteau blanc du prophète, les rouges vermillonnés et les verts, les bleus et les jaunes d'or, sont largement

distribués et font une musique plus brillante qu'expressive ; du moins y reconnaît-on le doigté d'un praticien habile et incontestablement doué. Il n'eut pourtant pas le prix, qui fut décerné au sage et froid Landon, qui, lui, avait ajouté à sa boîte de couleurs le tube à empois indispensable à tous les nouveaux « sectateurs de l'antique », comme on peut le constater dans un petit tableau de sa façon : *La Peinture et la Poésie* (musée d'Agen), exposé dans la salle voisine.

Nous retrouvons, une dizaine d'années plus tard, Gros, non plus élève, mais prenant, par un coup d'éclat, pleine possession de lui-même avec l'esquisse du *Combat de Nazareth.* Jusque-là, il avait cherché sa voie ; tour à tour tenté, comme tous ses jeunes camarades, par la poésie ossianesque, ébauchant une *Malvina pleurant, aux accords de la harpe d'Ossian qu'elle touche de ses doigts*, *la mort d'Oscar, son époux, étendu à ses pieds*, ou revenant aux thèmes plus classiques avec cette *Sapho à Leucade* sur laquelle il comptait pour sa gloire et qui n'obtint aucun succès. Mais, au cours de sa vie errante et glorieuse, il avait été, à Gênes, accueilli par Joséphine, et, bientôt hôte assidu de la *casa Serballoni*, il avait eu l'honneur d'être présenté à Bonaparte, la joie d'être attaché par le général à son état-major avec le grade assimilé de lieutenant, à côté des colonels Junot, Marmont, Duroc et de Louis Bonaparte, frère du général en chef. Autorisé à faire le portrait de celui-ci, il se mit aussitôt à l'œuvre, et l'un des premiers qu'il peignit, le plus beau, le *Bonaparte au pont d'Arcole,* lui révéla sa véritable vocation. Il assistait, témoin privilégié, jeté en pleine action et en pleine épopée, à l'histoire vécue jour par jour et bataille par bataille ; la réalité et le drame, la vie et la vérité s'offraient à lui tout à coup au sortir des conventions laborieuses de l'atelier et lui faisaient comprendre qu'il trouverait dans la peinture des choses vues ses plus fortes inspirations et son plus grand plaisir.

En même temps, les galeries des palais de Gênes lui permettaient de pénétrer plus intimement dans la connaissance d'un maître qu'il avait entrevu et du premier coup compris et aimé : Rubens. Aussi, quand un arrêté des consuls mit au concours l'exécution d'un tableau commémoratif de ce combat de Nazareth, dans lequel Junot, à la tête de cinq cents hommes d'infanterie et de cavalerie, avait défait six mille Turcs et Arabes, il céda sans peine aux conseils de Denon et aux instances de son ami Junot, qui le pressa de concourir et lui fournit tous les rensei-

gnements stratégiques, un plan du champ de bataille, des croquis du village de Cana et les profils du mont Thabor. Le jury, présidé par le citoyen Vien, comprenait cinq membres élus par les concurrents et dix nommés par Chaptal, ministre de l'Intérieur : Vincent, Chaudet, Moitte, David, Regnault, Pajou, Hubert Robert, Vernet, Huet, y représentaient les artistes ; Monge, le Sénat ; le général Junot et le général Andreossi, l'armée. L'esquisse de Gros fut, à l'unanimité, classée la première, et, sans connaître celles de Taunay, d'Hennequin, de Caraffe et des autres concurrents, on a le droit de dire que, par une exception singulière dans l'histoire des concours et des jurys, ce jugement était inattaquable. Dans aucune œuvre de Gros on ne sent à un degré égal la spontanéité et la verve. Sans doute, on trouve bien çà et là, au premier plan, quelques figures d'atelier aux gestes appris et aux attitudes « nobles » (le soldat qui vient de tomber et vise encore l'ennemi comme il déclamerait une tirade ; la pose et le regard d'un Turc rendant ses armes ; etc.), mais ces « épisodes », la plupart imposés par le programme officiel, ces traces de la mauvaise rhétorique du temps, n'enlèvent rien au mouvement général de sa fougue, à la composition de sa clarté expressive, à la couleur de son éclat. Sur les fonds clairs du vert paysage, sous la splendeur douce du ciel où monte la fumée des fusillades, les masses colorées se distribuent largement ; les étendards font vibrer leurs notes de lumière ; autour du général tricolore éclate de toutes parts, dans la symphonie simple et sonore des rouges et des ors, l'allégresse héroïque du combat, tandis qu'aux quatre coins de l'horizon s'allongent les blancheurs effilochées des longs burnous en fuite.

Ce n'est pas de l'atelier de David, ce n'est pas du *Serment des Horaces* ni de la *Mort d'Ugolin* que sort cette peinture ; quelque chose y frissonne du génie lyrique de Rubens, et quelque chose s'y fait pressentir de ce que Delacroix cherchera bientôt. Aussi, avec quelle admiration il en a parlé : « Il est presque impossible, écrivait-il dans sa *Notice sur Gros* (*Revue des Deux Mondes*, 1er septembre 1848), de donner à ceux qui ne connaissent pas cette admirable composition une idée de la vigueur, de l'éclat, de la fougue et en même temps de la science de la composition qu'elle révèle. Le peintre s'y montre un maître complet. Tout ce qu'il a depuis fait briller d'invention et d'habileté dans la peinture des chevaux s'y trouve déjà dans la multitude et la hardiesse des poses et dans les divers accidents de la couleur et de l'effet. Les

chevaux de Gros tranchent tout à fait pour le caractère et pour l'exécution avec ce que les peintres avaient fait jusqu'alors dans ce genre. » Suit une comparaison entre les chevaux de Rubens et ceux de Gros : « ceux-ci, comme leurs cavaliers, semblent respirer l'amour du danger et de la gloire...; ce mélange si rare de la force et de l'élégance est sans doute le dernier terme de l'art. »

Gros rêvait d'exécuter sur une toile de quarante-quatre pieds de longueur le tableau dont l'esquisse venait d'être acclamée. Le ministre Chaptal, sur sa demande, avait mis à sa disposition la salle du Jeu de Paume ; déjà le châssis était en place, les lignes générales de la composition dessinées au crayon blanc, la tête de Junot entièrement peinte ; « il avait même, raconte M. Tripier Le Franc, répété dans l'atelier du Jeu de Paume l'expérience qu'il avait faite dans son atelier de Paris, d'un globe de feu suspendu au plafond pour éclairer des maquettes vêtues en soldats, selon la manière dont le soleil projette en Syrie les ombres sur la terre à l'heure où s'était livré le combat, lorsque M. Vivant-Denon lui apporta tout à coup l'ordre verbal et mystérieux de ne pas continuer son tableau. »

Que s'était-il donc passé ? Tout simplement que Bonaparte commençait à trouver qu'on avait trop parlé du combat de Nazareth et de la gloire de Junot. On promit au peintre désolé « une ample compensation », et plus jamais il ne fut question de Nazareth, du concours institué par les consuls et du tableau rêvé.

Le portrait, qui suivit de près, de *Bonaparte premier consul passant une revue après la bataille de Marengo et distribuant des sabres d'honneur à ses soldats les plus dignes* fut-il un moyen de rentrer en grâce ? Le morceau, en tout cas, sent l'effort et reste d'une froideur officielle. La tête maigre et ardente du Premier Consul n'est d'ailleurs pas sans beauté, et le regard noyé d'attendrissement du grenadier sentimental, serrant sur sa poitrine le sabre d'honneur qu'il vient de recevoir, sera bientôt répété à satiété par l'imagerie populaire... Les *Pestiférés de Jaffa*, au Salon de 1804, allaient renouveler pour Gros l'éclatant succès du *Combat de Nazareth* et le faire définitivement rentrer en grâce auprès du Maître. L'Empire d'ailleurs était fait ; Napoléon n'avait plus à redouter la concurrence et la gloire des anciens compagnons d'armes et émules du général Bonaparte, devenus ses maréchaux et ses ducs.

Mais l'Empire est tombé. L'homme tragique, « vaincu par le destin,

qui n'est que la logique », a vu finir ce rêve prodigieux dans lequel il entraînait, grisait et épuisait la France. Les Bourbons sont revenus, puis brusquement repartis, enfin pour la seconde fois restaurés, et Gros reçoit, pendant quelques mois, les commandes les plus contradictoires. Il doit tour à tour peindre, au Panthéon, Napoléon et l'impératrice, puis Louis XVI; — pendant les Cent Jours, de nouveau l'empereur — et, enfin, il est avisé par lettre spéciale que « la quatrième place après Clovis, Charlemagne et saint Louis, devra être occupée par Sa Majesté le roi Louis XVIII, accompagnée de son auguste nièce, la duchesse d'Angoulême, et remettant le royaume sous la protection de la sainte ».

Il ne semble pas qu'il ait mis la moindre affectation de fidélité stoïque à discuter ces ordres incohérents — et sa correspondance ne témoigne d'aucune résistance. Au Salon de 1819, il exposait un épisode des Cent Jours : *Embarquement de la duchesse d'Angoulême à Pauillac, le 15 avril 1815*, qui lui avait été commandé, dès 1816, par la Chambre des députés, en même temps que le *Départ du roi Louis XVIII*, — et qui valut à son auteur le cordon de Saint-Michel. Les royalistes bordelais pétitionnèrent pour que « le tableau de M. Gros représentant la scène déchirante où Madame, duchesse d'Angoulême, s'embarque à Pauillac et fait ses tristes adieux au département de la Gironde, qui semblait leur appartenir par le trait même qu'il conserve », fût attribué au musée de leur ville. C'est de là qu'il est venu, pour quelques semaines, au Grand Palais. Il est fort inférieur à ce dramatique *Départ de Louis XVIII*; mais il est intéressant. Le sujet imposé au peintre était, à vrai dire, singulièrement difficile; il devait représenter la duchesse au moment où, sur le point de quitter le sol français, elle distribue à ses fidèles les plumes blanches de son chapeau. Gros n'a pas escamoté la difficulté; sans se dissimuler que cette tête déplumée pouvait être ridicule, il l'a loyalement et courageusement traitée, et cette pâle figure de la duchesse, dans la blancheur de sa robe et de sa toque désemparée, est en somme un fort beau morceau. Le fond de paysage triste et morne, où l'on voit, sous le ciel gris, dans le lointain, le drapeau tricolore, est surtout d'une impression tragique. Ce qui gâte le tableau, c'est, dans la composition, une facilité banale et une sentimentalité de commande, et dans plusieurs figures, par exemple celles des matelots au torse nu, des souvenirs d'atelier et d'académie.

Du fond de son exil, David ne voyait pas sans impatience et sans

dépit son élève céder en même temps aux royalistes ses proscripteurs et à ce goût des *tableaux de circonstance* qu'il lui avait reproché dès le début. Il lui écrit pour le presser de revenir au grand art. « L'immortalité compte vos années; n'attirez pas ses reproches; produisez du grand... La postérité exige de vous de beaux tableaux d'*histoire ancienne*; faites-le aussi pour moi, sur qui rejaillira une petite parcelle de votre renommée... Le temps s'avance et nous vieillissons. Vite, vite, mon bon ami, feuilletez votre Plutarque. »

Et Gros, qui devant son maître est resté l'élève respectueux et docile des premières années, Gros se fera violence; il reviendra à l'antique; il peindra, comme des *pensums*, les lamentables *Adieux d'Œdipe et d'Antigone*, puis *Bacchus et Ariane*, puis *L'Amour piqué se plaignant à Vénus*, puis *Hercule et Diomède*, et chaque œuvre aggravera et creusera plus profondément le malentendu entre le vieux peintre et les générations nouvelles qui ont acclamé la barque de *Dante et Virgile*, qui pleurent la mort précoce de Géricault, et ne savent pas reconnaître dans le classique vieilli, acharné et impuissant l'un des pères spirituels de l'école nouvelle, le précurseur de la peinture moderne.

*
* *

En réalité donc, aucun des « grands élèves » de David ne fut le continuateur fidèle et direct de la doctrine classique telle qu'il l'avait élaborée et formulée du *Serment des Horaces* au *Léonidas aux Thermopyles*. Girodet s'était évadé dans la littérature; Gros dans la réalité épique et dramatique; Gérard avait trouvé dans les portraits, surtout dans les portraits de femmes, l'emploi de ses qualités aimables d'assimilation, de son élégance native, de ce secret désir de plaire qui le mit en sympathie avec tant de charmants modèles. On a réuni au Grand Palais, avec l'esquisse de la *Psyché recevant le premier baiser de l'Amour*, quelques portraits qui permettent de se faire une idée de ce qu'on pourrait appeler sa manière officielle comme de sa manière intime. Le *Portrait d'artiste* (musée d'Arras), le *Portrait de femme* (musée de Nancy), sont des portraits d'amis, où les intentions les plus délicates du peintre s'allient à ce scrupule de sincérité sans lequel il n'est pas de portraitiste digne de ce nom.

Le portrait de Mme Lœtitia est en même temps celui d'une vieille

dame et d'une mère d'empereur ; dans le parti pris sévère et somptueux de la composition, dans l'ameublement de ce grand salon ouvert sur



PORTRAIT DE M. S., PAR COURT
(Appartient à M. Sallandrouze de Lamornaix.)

un paysage crépusculaire, dans la majesté de la robe en velours vert et des voiles étoilés d'or qui l'enveloppent, Madame Mère, assise près d'une table où elle vient de déposet une lettre ouverte et que domine un buste de l'empereur, apparaît, avec le rayonnement profond de ses yeux mordorés, l'expression pensive et ardente de son maigre visage, dans la vérité de sa ressemblance à la fois intime et historique.

Dès qu'elle revient au portrait, l'école française, quelles que soient les doctrines ou les modes contradictoires et éphémères qu'elle subisse ou qu'elle traverse, retrouve aussitôt toute sa force dans ce contact avec la vie, dont le genre lui fait une loi et dont l'instinct profond vit dans sa conscience. Danloux, Vincent, Robert Lefèvre, Fabre lui-même et Antoine Callet, en témoigneraient au besoin pour la période qui nous occupe, comme Antoine Court et même Paul Delaroche pour celle qui suivra. Je ne retiendrai de tout ce qu'on a réuni d'eux ici que le portrait du mathématicien Jean-François Callet, par son frère Antoine-François. Celui-ci, né en 1741, mort en 1823, élevé dans les doctrines de l'ancienne Académie, décorateur adroit et superficiel dans la manière de Pierre, avec de nombreuses réminiscences de Boucher, ne fut certes pas un portraitiste de profession ; mais, le jour où il fit de son frère, dans le clair-obscur de leur modeste appartement, cette effigie attentive, affectueuse et intime, il amalgama tout ce qu'il avait retenu de la grâce du XVIIIe siècle à tout ce qu'il avait pu apprendre du dessin plus « arrêté » de l'école nouvelle, et il eut en cette œuvre au moins la gloire d'approcher de Prud'hon.

C'est à celui-ci que l'on pense dès qu'on trouve dans la peinture de l'époque impériale un peu de tendresse et ce sourire comme mouillé de larmes qui, dans la sécheresse et les déclamations de l'art officiel, rassure notre humanité. Il était assurément de sa famille spirituelle, cet Eugère Larivière, né en 1800, mort à vingt-trois ans, qui a laissé ce délicieux portrait de jeune fille prêté par M. Albert Maignan. Elle s'appelait Paméla ; son visage de brune s'éclairait de grands yeux presque bleus, profonds, tendres et tristes, abrités sous la ligne infiniment délicate de l'arcade sourcilière doucement infléchie. Son frère la peignit dans sa robe blanche, « tout simplement » ; mais il mit dans ce virginal portrait, que semble voiler le pressentiment de la mort prochaine qui les guettait tous deux, tout son cœur d'artiste, toute sa tendresse fraternelle, et, grâce à cette humble effigie, — qui fait si peu de bruit, qui semble vouloir se cacher, qu'on n'oublie plus dès qu'on l'a une fois aperçue, — son nom ne périra pas et le regard mélancolique des beaux yeux aujourd'hui éteints éveillera, dans la suite des âges, chez beaucoup de passants tout à coup surpris et charmés, je ne sais quel « divin désir de larmes ».

Nous ne savons rien — je ne sais rien du moins — de ce Larivière ;



mais on peut, sans crainte de se tromper, affirmer qu'il avait voué à Prud'hon la plus tendre admiration. Le fils du maçon de Cluny, l'élève



PAMÉLA LARIVIÈRE, PAR EUGÈNE LARIVIÈRE
(Appartient à M. Albert Maignan.)

de François Devosge n'eut, à vrai dire, pas d'élèves — Mlle Mayer et l'impératrice Marie-Louise exceptées; — mais, en dépit des railleries des forts en thème qui le chansonnaient, à mesure que le temps fait son œuvre, il apparaît solitaire et exquis, dans le groupe de ses contempo-

rains, comme le plus authentiquement « génial » de tous les artistes de l'époque napoléonienne.

Nous n'avons pas à parler ici de ses admirables dessins, chefs-d'œuvre absolus, où, dans l'ampleur de la forme si librement et si amoureusement évoquée, il a exprimé à la fois toutes « les finesses de la nature », tout le mystère caressant des rayons et des ombres, toute la tendresse de son cœur faible et passionné. « Celui-là enfourchera les deux siècles avec des bottes de sept lieues », avait dit le vieux Greuze, et il semble bien, en effet, qu'en lui se soient fondues toute la grâce voluptueuse du passé, toutes les mélancolies du présent. Il laissa raisonner et disserter les esthéticiens; les systèmes ne le touchaient pas. Il sentit, il aima — et il découvrit par là le grand, l'unique secret que les docteurs ignorent.

Quoique les peintures de lui qu'on a réunies au Grand Palais ne comptent pas parmi ses chefs-d'œuvre, elles suffisent à montrer ce qu'il fut et à résumer dans sa variété son œuvre si riche et si diverse. L'esquisse de la *Cérès* (collection Bonnat), surtout cette figure largement indiquée de la déesse affamée, de la mère tragique, recueillie par des paysans, assise à leur table, mangeant avidement l'assiettée de soupe simplement offerte, montre combien il allait droit au fond humain des antiques légendes, combien le sentiment du drame était en lui vivant ; elle rappelle, avec un réalisme hardi et une puissance de couleur singulière, la sublime *Andromaque*.

L'esquisse de l'*Allégorie aux Arts et aux Sciences* (musée de Montpellier), renferme, en ses dimensions minuscules et dans sa facture qui reste large, l'essence même de son génie. Le dessin-cloison, que David avait restauré et enseigné, était pour lui une prison plutôt qu'une définition de la forme; il l'interrompait çà et là pour laisser s'épanouir plus librement les rondeurs fondantes et les souplesses du modelé... Voyez les corps potelés des petits amours et les torses des déesses ou des nymphes qu'il a groupés sur ce tout petit panneau. Nul n'a su, comme lui, saisir sans le figer ce qu'il y a d'ondoyant, de fugitif et d'exquis dans un geste, dans un sourire, dans un regard de femme... La grisaille du *Zéphyre* se balançant, comme l'ébauche du portrait d'une princesse de la famille Bonaparte (collection de Mme Jahan-Marcille), sont aussi des morceaux de grand charme.

Il mourut le 16 février 1823. Un peu moins d'un an après, le

24 janvier 1824, s'en allait dans toute la force de la jeunesse, Th. Géricault, ce fils spirituel de Gros, ce grand ami de Delacroix qu'il avait précédé dans l'atelier de Guérin où, par une étrange ironie du sort,



PORTRAIT DE FEMME, ESQUISSE, PAR PRUD'HON
(Appartient à M. le baron Vitta.)

passèrent plus ou moins — on ne saurait dire se formèrent — tous les futurs romantiques. On peut suivre et refaire par la pensée, à l'aide des petits tableaux exposés au Grand Palais, la mélancolique histoire de cette vie d'artiste, ardent et noble entre tous, à qui un si grand rôle était réservé dans l'école française. L'*Esquisse pour un portrait de chasseur* et le *Trompette* rappellent ce début fulgurant du Salon de 1812, cet

officier de chasseurs devant lequel les jeunes gens firent une démonstration si spontanée et si enthousiaste que les classiques crurent à une émeute. « D'où sort cette peinture-là ? je ne reconnais pas cette touche », avait dit David avec surprise, et d'autres disaient : « Où va-t-elle ? » Elle allait à la vie, au mouvement, au drame réel, à l'affranchissement et à la vérité.

L'*Étude pour un tableau de courses* avec les raccourcis violents et audacieux, ou plutôt les « instantanés » de ses chevaux lancés au galop, les jambes ramassées, comme la photographie des mouvements décomposés nous en a tant montré depuis, évoque le souvenir de cette passion tyrannique qu'il eut pour les chevaux. Dès son enfance, il les aima ; il s'échappait du collège pour enfourcher les plus fougueux, courir les cirques et les champs de courses, se « mettant du cheval dans l'œil » et déclarant, au grand scandale de Guérin, que ses « deux grand hommes étaient Rubens et Franconi ». Enfin, l'esquisse du *Radeau de la Méduse* rappelle comment d'un fait divers lu dans les journaux du temps il tira l'idée de ce grand tableau de réalité et de drame qui, au Salon de 1819, n'obtint qu'un succès de scandale, et qui n'en est pas moins un des monuments et une des dates décisives de l'histoire de la peinture française.

Quand il mourut, en 1824, « l'École était dans la crise », comme écrivait le sage Delécluze. La bataille romantique remplissait le monde de son fracas et les classiques s'alarmaient. Le jour de l'enterrement de Girodet (11 décembre 1824), dans la chambre mortuaire, il se tint, « entre quelques membres de l'Institut et les artistes les plus distingués, » une conversation étrangement instructive que Delécluze, témoin véridique, a recueillie et publiée sans malice. Qu'on me permette de la résumer fidèlement d'après lui. On parlait de la perte irréparable que venait de faire l'école « dans un moment où elle avait besoin d'une main puissante qui la retînt sur la pente où elle était entraînée par l'école dite romantique. » — « Que ne le remplacez-vous, Gérard ? dit quelqu'un, et que ne vous levez-vous pour remettre l'école dans la bonne voie ? — Je confesse, répondit le roi des portraitistes et le portraitiste des rois, que je ne m'en sens plus la force, j'en suis incapable... — Et vous, Gros ? — Pour moi, s'écria celui-ci, *dont les yeux étaient rougis et la voix altérée*, non seulement je n'ai plus assez d'autorité pour diriger l'école, mais je m'accuse d'avoir été l'un des premiers à donner le mauvais exemple que l'on a suivi... »

Personne ne parla d'Ingres ce jour-là, mais on allait penser à lui. Il venait justement d'exposer son *Vœu de Louis XIII*; il avait quarante-quatre ans.... Du fond de son exil italien, celui que, si longtemps, les Davidiens avaient maltraité comme « gothique » allait prendre en main, contre les « barbares », la bonne cause menacée.

Quand devenu chef d'école, général de l'armée de l'ordre contre les révolutionnaires, Ingres écrivait : « Je voudrais que l'on enlevât du musée du Louvre ce tableau de la *Méduse* et les deux *Dragons*, ses acco-lytes, que l'on plaçât l'un dans quelque coin du Ministère de la Marine, les deux autres au Ministère de la Guerre, pour qu'ils ne corrompent plus le goût du public » ; quand, dans un moment de colère, il allait jusqu'à blâmer ceux qui s'attardaient à Florence : « Ces Messieurs vont à Florence ! Moi, je suis à Rome... Vous entendez, je suis à Rome ! Ils étudient le *gothique*... je le connais aussi, je le déteste ; il n'y a que les Grecs ! », l'auteur du *Vœu de Louis XIII* oubliait étrangement les enthousiasmes de sa jeunesse, les heures d'enchantement et de ferveur passées au Campo Santo de Pise, dans l'église d'Assise, à Spolète, à Pérouse, et les copies de Fra Angelico, ces copies « faites à genoux ». On n'a pas le droit sans doute de l' « accuser » formellement d'avoir appartenu à ce parti des mécontents, des « primitifs », des « penseurs », comme on les appelait dédaigneusement, qui avaient fomenté dans l'atelier de David une manière de conspiration, osaient traiter l'auteur du *Serment des Horaces* et des *Sabines* de « Vanloo, Pompadour, Rococo », et méprisaient comme « atteint de corruption et de décadence tout ce qui était postérieur à Périclès en Grèce, et à Raphaël en Italie » ; mais il n'est pas douteux qu'il fut de bonne heure suspect aux purs Davidiens. Sa correspondance nous apprend qu'en 1814 il avait ses « grandes raisons » pour n'avoir avec son ancien maître « aucune espèce de contact ». « Je désire, ajoutait-il, qu'il voie mes ouvrages seulement à l'exposition. » — Et ces ouvrages, les commentateurs les plus fidèles de la pensée du maître les accueillaient avec une aigre malveillance. Ingres était, à leurs yeux, depuis 1806, un « jeune auteur » qui, « après de longues études sous un grand maître », avait été pris de la « fantaisie extraordinaire de remettre à la mode la manière de peindre des siècles passés ». En 1821, trois ans avant le *Vœu de Louis XIII*, on l'accusait encore de vouloir « ressusciter la manière de Jean de Bruges », de nous « reporter à l'enfance de l'art, comme certaines pièces de vers modernes

dont le style, plus niais que naïf, annonce la prétention d'imiter le ton et l'expression de nos vieux poètes », et c'était justement à propos d'une des *Francesca de Rimini* et de cette *Entrée de Charles V à Paris*, exposées au Grand Palais. Le reproche après tout n'était pas sans fondement. *Francesca de Rimini*, dans son maniérisme aigu, a le charme aigrelet d'une vieillotte et toujours fraîche enluminure, et ne dirait-on pas que le paysage des fonds du *Charles V* a été emprunté à quelque manuscrit du xve siècle, à quelque maître de l'école de Jean Fouquet?

Et c'est la même année (20 avril 1821) qu'Ingres écrivait, à quarante et un ans : « J'ai produit jusqu'à présent beaucoup d'ouvrages au moins aussi bons que ceux des autres... : leur plus grand défaut, aux yeux de mes ennemis, est de ne pas assez ressembler aux leurs. Je ne sais qui d'eux ou de moi aura raison à la fin ; l'affaire n'est pas encore jugée, il faut attendre la sentence de la tardive mais équitable postérité. Toutefois, je veux bien qu'on sache que, *depuis longtemps*, mes ouvrages ne reconnaissent d'autre discipline que celle des anciens, des grands maîtres de ce siècle, de glorieuse mémoire, où Raphaël posa les bornes éternelles et incontestables du sublime de l'art... Je suis donc un conservateur des bonnes doctrines et non un novateur. Je ne suis pas non plus, comme le prétendent mes détracteurs, un imitateur servile des écoles du xive et du xve siècle, *quoique je sache m'en servir avec plus de fruit qu'ils ne savent voir...* »

A cette date, tout en protestant contre ses « détracteurs », il consentait donc encore à reconnaître ce qu'il devait aux Primitifs. Et, quand il ne l'aurait pas reconnu, ses œuvres sont là, témoins irrécusables. L'homme qui, entre vingt-six et trente-quatre ans, de 1806 à 1814, avait peint les portraits de Mme Devauçay, de Mme Panckoucke, de Mme de Senonnes, et cette *Baigneuse* de 1808 qui, d'une prise si subtile et si forte, captait la forme vivante et avec je ne sais quelle égoïste et froide passion la définissait d'un trait si ténu, si impondérable et en même temps si impérieux, qui la modelait dans la lumière égale et immobile par d'imperceptibles écarts de clarté et, sans tendresse véritable, sans abandon de cœur, mais non pas sans désir, assouvissait jusqu'au paroxysme la double et intime volupté de son œil et de sa main, — le peintre de *Zélie*, des *Odalisques*, différait certes de ces Primitifs auxquels on le comparait injurieusement sans les connaître ; mais il procédait d'eux et leur devait beaucoup.

Plus tard, après 1824, le sentiment de sa responsabilité de chef d'école et de défenseur de l'orthodoxie, sa combativité et son entêtement l'enfoncèrent en des partis pris systématiques et violents, d'où son génie



Mme GRANGER, PAR J.-P. GRANGER
(Appartient à M. Paul Meurice.)

instinctif ne s'évada que par d'heureuses aventures. Les œuvres composées de la seconde partie de sa vie : *Homère*, *Saint Pierre*, *Saint Symphorien*, nous racontent et nous révèlent surtout sa doctrine et sa volonté ; mais ses portraits ont gardé le meilleur de lui-même.

S'il ne portait le nom — ou le monogramme — de Granger, c'est à Ingres lui-même qu'on attribuerait le portrait de Mme Granger, tant son

empreinte est là reconnaissable. L'œuvre, en tout cas, fut faite tout près de lui et sous son influence directe.

Le *Vœu de Louis XIII* avait été commencé à Florence en 1821. « Je n'épargne rien, écrivait-il au mois de novembre, pour rendre la chose *raphaëlesque* et *à moi.* » Pendant trois ans il garda le tableau dans l'atelier; il n'y épargna rien, comme il disait, et la chose est bien *raphaëlesque* et *à lui.* Raphaëlesque ! Sa madone est comme une « moyenne » de toutes celles de Raphaël; et les professeurs de dessin pourront jusqu'à la fin des siècles démontrer et enseigner devant elle, mais je doute que jamais elle ait éveillé au fond d'un seul cœur un désir ou un souvenir d'adoration et de prière. Au contraire, les mains, le manteau, le profil perdu de Louis XIII sont du meilleur Ingres. En somme, la partie humaine du tableau nous touche seule aujourd'hui. Pour peindre la Vierge, comme pour peindre Jeanne d'Arc ou le Christ, il lui manqua toujours, avec l'élan de l'imagination créatrice, le don divin de la tendresse et le besoin d'aimer. La science la plus exercée, la volonté la plus impérieuse et « tout le luxe de la grande peinture » qu'il se flattait d'y avoir « déployé » ne sauraient en tenir lieu; peut-être même, en certains cas, n'ont-ils d'autre effet que de faire éclater leur impuissance à remplacer ce qui ne s'acquiert pas.

Cette fois, du moins, le succès répondit à l'effort du maître; il dépassa même son espérance... Nous avons déjà dit comment, au Salon de 1824, dans le désarroi de l'école classique décapitée, troublée par le premier assaut du romantisme, l'auteur du *Vœu de Louis XIII* apparut comme un sauveur.

* * *

Il est dans l'histoire de l'art des dates que l'on peut dire particulièrement commodes. Entendez par là qu'elles sont comme des points d'observation d'où la masse d'abord confuse des faits semble tout à coup se coordonner et s'offrir spontanément à une démonstration rationnelle et méthodique. Le Salon de 1824 est, pour l'historien de l'art moderne, un de ces moments représentatifs. C'est l'instant précis où, après de lentes préparations, on voit se dessiner avec une précision décisive et s'affirmer avec une force consciente, ces tendances d'abord vagues et hésitantes, ces velléités ou ces protestations intermittentes



et éparses que la génération nouvelle va condenser dans son cœur passionné et formuler en des œuvres ardentes. Le *Dante et Virgile*, en



LE VŒU DE LOUIS XIII, PAR INGRES
(Cathédrale de Montauban.)

1822, avait été accueilli par Gros, Gérard et les critiques avec une bienveillance marquée ; le *Massacre de Scio*, en 1824, éclata comme une bombe révolutionnaire. « C est le massacre de la peinture », s'écriait le même Gros qui avait encouragé l'auteur de *Dante et Virgile* et qui ne

se doutait pas que c'est devant la *Peste de Jaffa*, dans son atelier où il était venu le remercier de ses encouragements et de son appui, que Delacroix, « cet insensé qui courait sur les toits », comme disait Gérard, avait eu la première pensée de son *Massacre de Scio*... En deux ans, les circonstances, le « milieu », s'étaient comme renouvelés ; autour de Delacroix une génération nouvelle arrivait à la vie. Le « romantisme » et, à côté de lui, le paysage moderne, avec Constable, venaient définitivement d'entrer en scène, et, du même coup, ce qu'avaient tenté les précurseurs, comme Géricault et Gros lui-même, s'expliqua par les conséquences que les nouveaux venus en tirèrent. Mais quels singuliers malentendus, quelles étranges confusions et que d'amusantes méprises ! Qui croirait aujourd'hui qu'Horace Vernet ait pu être placé au premier rang de ces « shakespeariens » que l'honnête Delécluze opposait gravement aux « homéristes » (il avait et exposait ses raisons de préférer ces deux mots à ceux de « classiques » et « romantiques »). Sans doute, quand il peignait le *Mazeppa aux loups* — qui n'est pourtant qu'une assez médiocre académie — Vernet faisait de son mieux pour donner des gages à la nouvelle école. Mais ce qui avait surtout choqué et indigné, c'était, dans le portrait équestre du nouveau roi Charles X, exposé à la fin du Salon, les bottes à l'écuyère dont il était chaussé. « Une botte à l'écuyère grande comme nature est, dans un tableau d'histoire, une monstruosité à laquelle nos yeux n'ont jamais pu se faire. »

On devine les protestations qui s'élevèrent dans le camp des « homéristes » contre la manière nouvelle de « jeter les teintes avec une fougue qui va jusqu'à la témérité et de faire grimacer les figures sans aucun respect pour la beauté. » Devant le *Massacre de Scio*, ils s'étaient senti « frémir » — pas d'admiration ; — devant la *Grèce expirante sur les ruines de Missolonghi* — qui parut d'abord en 1826, à une exposition en faveur des Grecs, avant de figurer au Salon de 1827, près de l'*Apothéose d'Homère* ! — on estima que l'auteur se perdait sans retour : « Le talent s'y laisse apercevoir, écrivait Boutard, et lutte d'une manière singulière avec la bizarrerie systématique et le faire désordonné de l'artiste, comme on voit des lueurs de raison, quelquefois même des éclairs de génie, percer déplorablement dans les discours de l'insensé. » Il parlait fort bien d'ailleurs de la « belle expression de cette douleur incapable de larmes », et il ajoutait : « Certes, c'est grand dommage que l'inventeur d'un tel tableau ne soit pas né quelque vingt

ans plus tôt, au temps de cette sage et vaillante école de David... »

L' « inventeur d'un tel tableau » était bien un inventeur, en effet, si, comme écrit Poussin, « inventer dans un art, c'est penser — et sentir — dans cet art ». Certes, Gros, Géricault, Watteau même, et, par delà,



LE PEINTRE GRANET, PAR INGRES (1807)
(Musée d'Aix.)

Rubens et Véronèse eurent leur part d'influence dans l'œuvre de Delacroix; mais rien ne ressemble moins à des plagiats que ses emprunts plus ou moins réfléchis; quelques réminiscences qu'on y puisse relever, son art est bien à lui. Rendre dans la peinture à « la couleur » ses droits et son importance; abolir les consignes impératives des maîtres qui, depuis vingt-cinq ans, avaient imposé la théorie de l'idéal gris; faire de la couleur réhabilitée non plus seulement un plaisir des yeux, mais un moyen

d'expression pour les passions de l'âme, de la pauvre âme moderne, inquiète et endolorie; rendre la peinture plus « musicale »; pressentir, révéler les affinités, mystérieuses mais certaines, en vertu desquelles les besoins de l'œil et de l'oreille se sont développés et compliqués dans le même temps, dans le même sens, selon les mêmes lois de notre sensibilité; faire passer dans l'art « des frissons nouveaux » par la combinaison ou la décomposition des tons, le rythme et les accords des vibrations lumineuses et des molécules colorées comme d'autres par les combinaisons et modulations des ondes sonores, — voilà la grande découverte d'un Delacroix et ce qui lui assure une place glorieuse dans l'histoire de l'art. Quand il se chamaillait avec Chopin, chez George Sand, sur la ligne et la couleur, ils ne se doutaient pas qu'ils étaient, au fond, d'accord comme deux complices.

C'est là ce qu'on pourrait appeler la partie durable de son lyrisme : car de ce qu'il emprunta au théâtre, au roman et au drame anglais (il faut relire dans son *Journal* ses impressions de théâtre et les notes de peintre qu'il en rapportait) tout n'est pas resté également persuasif. En dépit de quelques trouvailles de génie (et l'on en citerait beaucoup dans la série de ses peintures religieuses, depuis le petit *Bon Samaritain* exposé au Grand Palais jusqu'à la *Pietà* de Saint-Denis du Saint-Sacrement), on est plus étonné qu'ému de la gesticulation effrénée où s'agitent les héros du drame romantique tel qu'il l'évoqua dans la fièvre de son cerveau et de son imagination, pourtant avide d'harmonies plus sereines... J'ai essayé de montrer ailleurs comment lui-même avait cherché l'apaisement dans ses études de fleurs, qui ravissaient Georges Sand d'enthousiasme, et dans cette expatriation momentanée qu'il s'imposa, comme une cure d'air, pour aller demander à l'Orient « les bleus forts de son ciel et ses demi-teintes molles ». On retrouve le souvenir charmant et comme ensoleillé de ses heures de grand délassement dans la *Nature morte* et le *Coin d'atelier* prêtés à la Centennale par MM. Moreau-Nélaton et H. Rouart. Quant à ce qu'il put rapporter d'Orient, si ce n'était que l'*orientalisme*, « ce changement d'air essayé par des gens pas très bien portants », comme disait joliment Fromentin, il ne faudrait pas lui en savoir gré. Mais, pour cette génération qui ne s'était évadée du classicisme que pour se jeter dans une exaltation littéraire et romanesque, loin de l'humble réalité, ces voyages lointains sous des climats nouveaux, ce dépaysement et ce contact avec des mœurs,

des formes et des costumes pittoresques qui n'étaient pas des déguisements, eurent du moins cet avantage de les ramener par le plus long à



LA GRÈCE EXPIRANTE SUR LES RUINES DE MISSOLONGHI, PAR DELACROIX
(Musée de Bordeaux.)

la simple nature. C'est encore elle qu'ils retrouvaient là-bas, et comme elle n'était plus, dans la nouveauté et l'imprévu d'apparition où elle s'offrait à eux, la plate et bourgeoise vérité dont leur dédain d'artistes truculents ne s'accommodait pas sur la terre natale, ils se prêtèrent plus docilement à ses bienfaisantes leçons.

Nul ne s'y abandonna plus que Delacroix, et ce « charme des demi-teintes molles », ces harmonies enveloppées à la fois et opulentes, nul n'en savoura et n'en exprima mieux la douceur voluptueuse et musicale. *Femmes d'Alger dans leur intérieur*, prêté par le musée de Montpellier, en pourrait servir de preuve. Analysez ce tableau dans ses éléments constitutifs, depuis l'entrée du rayon de lumière par l'échancrure du lourd rideau que soulève une négresse, jusqu'au fond, où, dans la somnolence de la pièce close, les sonorités s'apaisent et s'endorment, vous aurez l'impression d'une symphonie qui se déroulerait, çà et là égayée de fantaisies capricieuses, dans la logique, le mystère et la splendeur. Et si vous voulez comprendre comment un grand artiste sait varier un même thème, comparez les *Femmes d'Alger* du musée de Montpellier, qui sont de 1849, à celles du Louvre qui sont de 1834, ou encore la petite *Entrée des Croisés à Constantinople* de la collection Moreau-Nélaton au chef-d'œuvre définitif du Louvre.

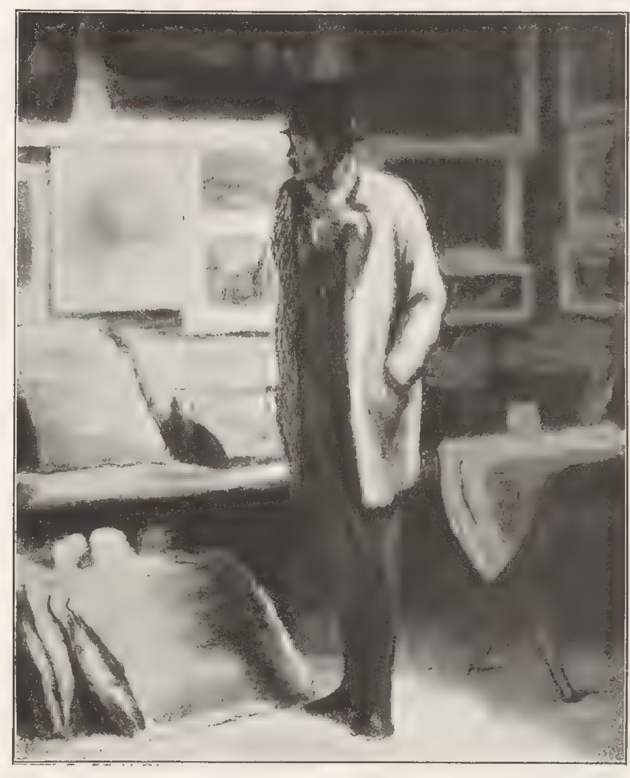
Auprès de Delacroix, les Boulanger, les Devéria, T. Johannot, Ary Scheffer, tous les moyens ou les petits romantiques, mettent surtout en évidence les côtés artificiels de l'esthétique nouvelle. On a peine à comprendre aujourd'hui que *Les Morts vont vite* d'Ary Scheffer ait pu passer pour un chef-d'œuvre... Il n'en reste pas moins que, dans la fermentation universelle de cette époque agitée et confuse, mais sincèrement éprise d'idée, de poésie et d'art, sous des dehors souvent factices, les artistes et même les « rapins » — dussent-ils par la suite paraître embarrassés de leur liberté reconquise — collaborèrent à une œuvre d'affranchissement nécessaire et libérèrent l'avenir.

* * *

Le danger de leur lyrisme était de tarir les sources mêmes de l'art en le séparant violemment de la vie. Cet état d'enthousiasme dans lequel ils semblaient vouloir maintenir leurs âmes orageuses est, de son essence, exceptionnel et éphémère ; l'art lui-même ne saurait y vivre. Après avoir crié avec René, dans la tempête : « Levez-vous, orages désirés ! » l'esprit français devait aspirer à de plus paisibles contemplations, et comme, des classiques aux romantiques, il avait toujours été plus ou moins question d'un idéal lointain, il fallut beaucoup de temps pour lui faire comprendre combien Gœthe — après

notre La Fontaine — disait vrai quand il plaçait dans la réalité prochaine la source de toute poésie.

De Sigalon et de Granet à Meissonier, de Paul Delaroche à Cou-



L'AMATEUR, PAR DAUMIER
(Appartient à M. Viau.)

ture, de Robert-Fleury à Roybet, combien de faiseurs d'images, parmi lesquels il y eut quelques bons peintres, vécurent et moururent dans la conviction qu'ils ajoutaient à la valeur et à la dignité de leur art en affublant leurs modèles de déguisements historiques, en habituant leur imagination à vivre dans un décor de bal masqué ! Je suppose qu'on ferait sourire de pitié M. F. Roybet en lui disant que de tout ce qu'il

expose au Grand Palais, c'est le plus petit tableau et le plus simple, la *Petite fille tenant une poupée*, de la Centennale, qui est son chef-d'œuvre. — Il faut bien le lui dire pourtant, si nous pensons que cette minuscule toile, que Corot eût aimée, vaut plus — je ne dis pas pour sa gloire, c'est son affaire — du moins pour notre intime délectation, que vingt *Sarabandes* ou *Charles le Téméraire* encore plus kilométriques. Ce qu'on peut dire, en tout cas, dès à présent, c'est que, dans une histoire de la peinture où l'on se préoccuperait moins de décrire des tableaux et de raconter des anecdotes que de définir les grands courants et les tendances caractéristiques de l'art du siècle, la place de tels artistes — si grand qu'ait pu être de leur vivant le nombre de leurs médailles et de leurs croix, si extravagants les prix de leurs tableaux, — l'importance même d'un Meissonier sera de plus en plus réduite (j'osai l'écrire de son vivant). Supposez qu'ils n'aient pas existé : en quoi l'évolution logique de l'art moderne en serait-elle modifiée et sa signification humaine diminuée ?



PORTRAIT DE FÉLIX TRUTAT AVEC SA MÈRE, PAR LUI-MÊME
(Appartient à M. Guillot)

Nous voyons venir le jour où, devant la postérité, un simple Boilly, un Charlet, surtout un Raffet, seront des témoins de leur époque plus utiles et plus intéressants que la plupart de ceux qui, de leur vivant, les dédaignèrent. A chaque exposition nouvelle, le « caricaturiste » Daumier, qui mit dans la satire des platitudes et des laideurs de son temps tant d'honnêteté, de verve et de lyrisme, s'établit un peu plus solidement dans sa réputation posthume de peintre puissant et savoureux. Le romantisme en lui se manifesta par cette âpre révolte contre la vie moyenne et la réalité; son « réalisme » eut l'amertume et les partis pris



Gustave Moreau pinx[t] Jean Patricot sculp[t]

MÉDÉE ET JASON

Gazette des Beaux Arts

d'une intransigeante protestation. Car cette laideur universelle, il ne s'y complaît pas ; il la fouaille et la flétrit, il s'y acharne pour la flétrir encore. Un monde où tant de difformités s'étalent et triomphent ne saurait, ne doit pas durer. Au lieu de s'évader dans le rêve, l'histoire ou



TRUTAT PÈRE, PAR FÉLIX TRUTAT
(Appartient à M. Guillot.)

l'exotisme, Daumier se soulagea à sa façon outrancière par

> Cette mâle gaîté, si triste et si profonde
> Que lorsqu'on vient d'en rire on devrait en pleurer.

Inquiet et changeant, passant de la romance pour grisettes à la chanson grivoise, tentant quelquefois de s'élever jusqu'au symbole, Tassaert, qui naquit avec le siècle et vécut trop longtemps, dépensa, gaspilla souvent en tableaux de genre les dons les plus charmants. Pour la finesse des intonations, l'aisance spirituelle de l'exécution moelleuse,

souple et blond, il a laissé de petits chefs-d'œuvre. Il lui manqua, pour être un maître, de s'élever à une inspiration ou à une observation de la vie plus largement humaine.

Il semble que Félix Trutat, mort à vingt-quatre ans, en 1848, en eût été capable. Devant le ferme et sobre portrait de son père, où la franchise de la touche va si bien dans le sens de l'impression morale comme de la forme, et qui semble annoncer un nouveau Géricault, — devant le double portrait de sa mère et de lui-même, cet admirable profil de vieille femme caressé de tristes rayons, enveloppé de tendresse et d'intimité, et digne de Prud'hon, — enfin, devant cette étude de femme nue, d'une inspiration à la fois si sincère et si grave, où l'on sent tant de sérieux, un respect si tendre de la vie, on se prend à rêver d'une grande destinée de peintre, brutalement interrompue par la mort. Ce jeune homme, à la main tour à tour si ferme et si caressante, à la vision si directe et si franche, capable de mêler à l'observation attentive de la réalité tant d'émotion et de recueillement, était bien le poète réaliste attendu, celui qui, sur les débris des lyres romantiques et des peplums classiques, pouvait guider vers la contemplation de la vie la peinture française et la remettre dans la grande voie humaine... A son défaut, d'autres viendront.

* * *

Le grand fait qui devait avoir sur la peinture moderne l'influence la plus profonde, l'avènement du paysage, s'était produit au moment même où le romantisme était entré en scène. Il semble qu'on en prit conscience à ce décisif Salon de 1824, où Constable exposait un *Canal,* une *Charrette à foin traversant un gué,* une *Vue près de Londres.* Ces tableaux, écrivait Jal, « troublaient le repos de tous les paysagistes » et devant eux, l'« Artiste » et le « Philosophe » dont il accompagnait les promenades et recueillait les propos, s'exprimaient à peu près ainsi : C'est fort bien, disait le « Philosophe », c'est la nature même vue par une croisée. — Oui, répondait l'« Artiste », c'est bien l'aspect de la campagne; mais cette illusion cesse dès que vous approchez. Cela est peint comme un décor qu'il faut regarder de loin. La facture est d'une monotonie fatigante. Point de « style » d'ailleurs, point de dessin. *Ces compositions réduites au trait seraient ultra-mesquines.* — Réduites au trait!

Est-ce qu'on peut réduire un paysage au trait ? s'écriait le « Philosophe » (sans se douter qu'il se rencontrait avec Delacroix, écrivant un peu plus tard sur une page de ses albums : « ... Je suis à une fenêtre et je vois le plus beau paysage. L'idée d'une ligne ne me vient pas à l'esprit. ») Ce n'est pas le trait, c'est la couleur qui exprime un paysage...

La discussion — si souvent reprise depuis et sous tant de formes — continuait à propos des envois de MM. Turpin de Crissé, de feu Michallon, de Rémond, de Wattelet, de Bidault, de Victor Bertin.

L'occasion serait bonne ici pour esquisser l'histoire des origines du paysage moderne ; mais, au point où nous sommes de cette étude, il est trop tard pour s'y arrêter et il faut nous hâter [1]. On a réuni au Grand Palais une série de documents particulièrement instructifs, et rien qu'à regarder les petits morceaux exposés de Pillement, Louis Moreau, Bidault, Valenciennes, Leprince, Dunouy, Bruandet, Jolivard, Demarne, Dagnan, Georges Michel, on peut comprendre comment, après le paysage d'opéra-comique de Boucher, on avait commencé de se rapprocher de la nature ; comment, à la suite de Joseph Vernet — et aussi de Jean-Jacques Rousseau et de Bernardin de Saint-Pierre, — une petite école « naturaliste » se constituait déjà quand, sous l'influence des métaphysiciens archéologues et grands abstracteurs de quintessence, le paysage classique imposa ses conventions, ses ruines, ses nymphes et ses héros, comment enfin, en dépit des docteurs et des esthéticiens, la simple nature continua d'exercer obstinément son mystérieux et tout-puissant attrait.

Beaucoup d'humbles peintres l'avaient entrevue à Montmorency (où Watteau, longtemps avant Rousseau, était allé rêver), à Fontainebleau, à Saint-Germain, à Vincennes, dont les *Vues* se multipliaient déjà aux catalogues des Salons dès la fin du XVIIIe siècle ; mais la langue pittoresque restait sèche et pauvre, l'observation minutieusement analytique. C'est alors que les maîtres du Nord, Ruisdael surtout, révélèrent à un pauvre restaurateur de tableaux, Georges Michel (1763-1843), une technique plus expressive, et *La Ferme*, *Après l'orage*, exposés à la Centennale, montrent s'il avait su profiter de leurs leçons.

Il fut, avant l'introduction en France, par Delacroix, de Constable et de Bonington, un des initiateurs de l'école moderne, et quand il mourut, à

1. Voir *Notes sur l'art moderne* ; particulièrement une étude sur Corot. Paris, A. Colin, 1896.

peu près inconnu, en 1843, il avait eu la joie de voir grandir — au milieu de quelles difficultés! — et déjà triompher ces jeunes gens partis à la découverte de la terre de France : les Camille Flers, les Paul Huet, les Cabat, les Jules Dupré, les Théodore Rousseau — qu'allaient suivre de près Millet, Troyon, Daubigny. C'est un grand moment, à jamais glorieux dans l'histoire de l'art français, que celui de l'éclosion de tant d'œuvres, nées dans l'humilité de pauvres ateliers, accueillies par les dédains orgueilleux des grands théoriciens du Beau, des professeurs de « style » et où furent déposés les confidences et l'enthousiasme de jeunes cœurs riches du double amour de l'art et de la terre natale.

Paul Huet (1804-1869), dont Michelet, en quelques mots, a esquissé un portrait qu'aurait signé Prud'hon, « né triste, fin, délicat, fait pour les nuances fuyantes, les plaines par moment soleillées », conserva longtemps dans ses grands tableaux quelque tension de style; dès 1831 pourtant, Gustave Planche écrivait : « M. Paul Huet est aujourd'hui placé à la tête d'une nouvelle école de paysagistes dont les principes ne sont pas encore nettement établis, mais qui doit inévitablement détrôner MM. Wattelet, Bertin et Bidault... Il veut ramener le paysage à la nature. » Ce que nous voyons de lui à la Centennale n'est pas suffisant pour donner une idée de son œuvre et de son influence. La *Matinée de printemps* du Salon de 1835 est traitée dans un sentiment surtout décoratif; mais, avec la gaîté de ses tonalités et ses recherches d'atmosphère, elle explique en quelque mesure comment Paul Huet put être souvent accusé d'aller prendre ses modèles dans l'atelier de Turner.

De La Berge (1807-1842) n'était pas encore sorti de la période de l'analyse minutieuse et un peu sèche quand une mort précoce l'enleva à trente-cinq ans; il semble à ses débuts avoir eu quelque parenté d'esprit avec le Dauphinois Achard, son contemporain (1807-1884), chez qui la recherche du détail le plus précis s'alliait au goût des amples ordonnances. La *Cascade du ravin de Cernay-la-Ville*, avec ses grands horizons aperçus à travers le fouillis menu des branches et brindilles, l'opposition de ses premiers plans où chaque brin d'herbe est attentivement dessiné et de ses fonds vaporeux largement établis, présente à ce point de vue un réel intérêt. Il ne faut pas oublier d'ailleurs que Achard, qui devait être le maître d'Harpignies, fut en contact avec les paysagistes de l'école lyonnaise, précoce et vivant foyer de naturalisme au temps de David, et reçut aussi des leçons du Marseillais Dagnan, dont la *Vue du boule-*

vard Poissonnière (1834), par la qualité de sa facture un peu mince et « porcelainée », mais si délicate, ses fines transparences d'atmosphère et son réalisme, est un des plus curieux documents empruntés pour cette période aux musées de province.

La *Prairie à Aumale* de Camille Flers (1802-1868) est un assez bon spécimen de sa manière tranquille, sincère et intime ; il fut par excellence le peintre des vergers normands et des prairies. La *Lisière d'une forêt* et le *Tournant de route* montrent très bien comment son élève Cabat, qui,



LE PASSAGE DU GUÉ, PAR DUPRÉ
Appartenant à M. Moreau-Nélaton.)

au Salon de 1834, avait débuté avec le fameux *Jardin Beaujon* et des *Vues de Ville-d'Avray* et de Normandie d'une grande fermeté, d'une harmonie pleine et forte que les « jeunes » accueillirent avec enthousiasme, tendit bientôt au « style », au style centre gauche.

Ce furent ses contemporains Jules Dupré et Th. Rousseau qui prirent la tête du mouvement. On a réuni ici de l'un et de l'autre quelques morceaux, qui, sans tout dire de leur long tête à tête avec la nature, suffisent pourtant à rappeler avec quelle ferveur ils vécurent près d'elle. *Bords de la Tamise* de Dupré, qui ressemble à un Bonington moins finement aérien, mais plus gras et plus vibrant, évoque les souvenirs de ses voyages en Angleterre; l'*Orage* et le *Soleil couchant*, d'une intensité dramatique saisissante, d'une matière riche, d'une gamme puissante,

permettent de comprendre les effarements et les indignations des théoriciens du paysage en fil de fer devant cette « manie de la jeune école de vouloir tout exprimer par le coloris », — et le *Passage du gué* montre comment, même aux heures de contemplation sereine et d'apaisement, il excellait à « condenser, comme disait Rousseau, les forces d'un tableau » et mettait du lyrisme jusque dans la plus paisible églogue.

De Rousseau les collections privées et les musées de province ont prêté une dizaine de petits paysages. On peut l'y suivre dans le scrupule infini, l'inquiétude et le tourment religieux de son observation, où le sentiment de la beauté des formes individuelles, le respect de la vérité physionomique des « êtres qui ne pensent pas, mais qui nous donnent à penser », se synthétisaient dans la « grande harmonie » des modes lumineux. C'est par eux que le paysage semble s'éclairer ou se voiler de nos propres pensées, s'égayer tour à tour et s'attrister, et que se dégage de l'impassible architecture naturelle cette « composition » qu'il définissait d'un mot admirable : « ce qui est en nous entrant dans la réalité extérieure des choses. » On y peut voir aussi comment, sans rien sacrifier de ce que lui avait appris l'étude attentive du détail caractéristique, il savait le subordonner à ces lois générales, à « ces fatalités dont nous nous sentons comme enlacés » dès que nous pénétrons dans le monde des choses créées, — comment il mettait en évidence « l'assimilation de l'air et de la lumière avec ce qu'ils font éclore ». Un *Paysage* presque monochrome (nº 598) n'est qu'une préparation d'où le ton local est encore presque complètement absent ; il n'y a là que l'ossature robuste des terrains, les fondations de l'éternel édifice primitif sur lequel viendront se poser les décors successifs et passagers des saisons et des heures. Mais c'est la mission de l'art d'en fixer le souvenir et de perpétuer ce qui fut l'enchantement éphémère d'une minute choisie. Dans les *Prairies traversées par une rivière*, du musée de Nantes, le *Monticule de Jean de Paris*, les *Bords de la vieille Seine à Égligny*, l'herbe humide de rosée, l'eau frileuse, les arbres et la terre, frissonnent et sourient sous la jeune lumière ; dans la *Lisière de forêt* et la *Mare*, la majesté des arbres antiques se dresse sur le ciel crépusculaire ou tragique...

Les esthétiques peuvent se renouveler et les écoles se disputer ; il y a là un dépôt de vérité éternelle et d'émotion humaine dont rien ne diminuera jamais l'évidence bienveillante ; ces tableaux si petits, faits

pour tenir si peu de place, resteront des rendez-vous d'âmes ; la nature est là qui nous invite et, avec elle, la pensée et le cœur de l'artiste qui en l'aimant nous l'a rendue plus prochaine, plus fraternelle et comme plus accessible à notre intime rêverie.

L'œuvre de Daubigny, du printanier paysage de *Mai* au *Marais d'Optevoz*, du *Lever de lune* à l'admirable *Neige* de 1873, apparaît ici, consacré par cette nouvelle épreuve — et, à certains moments, comme



LE MARAIS D'OPTEVOZ, PAR DAUBIGNY
(Collection Sarlin.)

une transition entre l' « école de 1830 » et ce qu'on a appelé l' « impressionnisme ».

Mais, pour embrasser dans sa logique en même temps, si l'on peut dire, nécessaire et spontanée, l'évolution de la peinture française au cours du siècle, c'est l'œuvre de Corot qu'il faut étudier. Par son âge pas plus que par ses origines, il ne saurait être confondu avec la génération de Rousseau. C'est des ateliers classiques qu'il est sorti, et, bien qu'il ait puissamment collaboré à la même œuvre d'affranchissement, il n'a jamais pris vis-à-vis de ses anciens maîtres l'attitude d'un révolté. J'ai essayé, il y a quelques années, d'indiquer comment, du « classicisme à l'impressionnisme », il avait été le maître représentatif entre tous de l'art moderne. S'il n'était fastidieux et vain de raisonner au lieu de s'abandonner au charme du doux magicien, on pourrait, avec les docu-

ments remis ou mis au jour au Grand Palais, reprendre cette démonstration. On y verrait comment, longtemps partagé entre ses prédilections intimes, l'appel inconscient de son génie et l'enseignement de l'école, il peignit pour lui-même ses petites études, oubliées dans son atelier et qui restent parmi ses chefs-d'œuvre les plus exquis (*Tivoli, Fontaine de la villa Médicis*, peuvent en donner une idée), tandis que, par respect pour Victor Bertin et les formules du paysage classique, il « composait » pour le Salon des tableaux (par exemple l'*Agar dans le désert*) où il gardait par un loyal effort tout ce qu'il pouvait s'assimiler de la sécheresse magistrale qui était le commencement du « style ». Encouragé peu à peu par l'exemple des révolutionnaires qui étaient entrés en scène, il ose exposer, lui aussi, non plus seulement des paysages d'Italie, comme la *Vue prise à Volterra* (1838), mais enfin des paysages de France, intimes comme le *Verger*, historiques comme la *Cathédrale de Chartres* (1840), et la même année, il prouve par des chefs-d'œuvre (*Le Moine*) ce qu'il est capable de faire comme peintre de figures, et ce que la finesse de son œil, le plus délicatement sensible, le plus « juste » qu'aucun peintre ait jamais reçu de la faveur des cieux, découvre, dans l'accord des figures avec le paysage, dans les transparences de l'atmosphère et l'observation des valeurs, d'harmonies comme inédites et d'ineffables voluptés. « Ineffables » parce que, en effet, c'est ici le domaine propre de la *peinture*, que les mots et la littérature n'ont rien à y voir et que les accords, les modulations ou les contrastes de deux tons, l'orchestration d'un tableau, sont pour l'*œil*, comme la musique pour l'*oreille*... Les uns et les autres, il est vrai, aboutissent sûrement au cœur de l'homme, objet et inventeur des arts.

Au seuil de la cinquantaine, le bon Corot a concilié, dans l'innocence de son génie, tout ce qu'il a respectueusement conservé des leçons de ses maîtres avec ce qu'il a appris de la nature : *Homère et les bergers* (1845) est à ce point de vue un morceau capital dans l'histoire de son œuvre. A l'analyse vous y retrouverez à peu près tout ce que l'école de Valenciennes avait « enseigné » à la suite de Joseph Vernet et, en même temps, le Corot le plus spontané, le plus souple et le plus délicieux... Et le *Manoir de Beaune-la-Rolande*, le *Crépuscule au bord de l'eau*, l'*Atelier*, *Environs de Mantes*, le *Port de Dunkerque*, jusqu'à la *Femme en bleu*, un des derniers tableaux du maître, vous permettront de suivre dans sa riche diversité l'œuvre le plus harmonieux, le plus naïf, le plus



EDMOND ABOUT

fécond qu'aucun peintre ait jamais laissé pour l'enchantement des yeux et l'apaisement du cœur des pauvres hommes.

J'ai eu à parler ici-même de J.-F. Millet. Comment le peintre du



LA CATHÉDRALE DE CHARTRES, PAR COROT
(Collection Moreau-Nélaton.)

Portrait d'un officier de marine et des *Étoiles* devint le peintre de l'*Homme à la houe* et de la *Femme faisant manger son enfant*, il est superflu de le raconter de nouveau aujourd'hui. Il faut seulement insister sur l'importance, au point de vue du paysage, d'œuvres comme ces admirables pastels et notamment des *Meules* par un temps de neige dans la plaine de Barbizon, et, au point de vue de l'art humain qui doit

être celui de notre temps, de ces scènes de la vie des paysans... Le grand enseignement que nous lui devons, c'est d'avoir montré la beauté des gestes vrais qui ne sont pas des attitudes d'atelier exceptionnelles et conventionnelles, des gestes habituels et familiers, mais caractéristiques et significatifs. Une mère qui donne à manger à son enfant, une ménagère qui prépare le repas, un laboureur qui pousse la charrue, un semeur qui jette le grain au sillon, un paysan qui greffe un arbre, pioche la terre, un père qui de ses deux bras ouverts encourage et protège les premiers pas de son enfant..., voilà certes des spectacles bien humbles. Mais qu'est-ce après tout, sinon les gestes primitifs, éternels, essentiels qui sont comme à la source même de la vie et, si l'on peut dire, dans le plan divin de la Création ?

* * *

J.-F. Millet nous a introduits dans le « réalisme », mais par la grande porte. Courbet, philosophe improvisé, « concluant à la négation de l'idéal et de tout ce qui s'ensuit », prétendant apporter au monde « la dernière expression » de la philosophie et de l'art, y pénétrait par la plus petite et s'y enfermait bruyamment avec quelques amis. Tel est pourtant l'empire des mots, que c'est sur son nom que se livra la grande bataille qui, au déclin du romantisme, mit en rumeur les ateliers et les critiques d'art... L'histoire s'affranchira de la terminologie inventée et subie par les esthéticiens, créés, semble-t-il, par un décret spécial d'une divinité ironique, pour embrouiller les questions et noyer dans le galimatias de leurs théories les artistes assez faibles ou assez imprudents pour venir leur demander conseil ; elle ne retiendra les mots et les étiquettes que les partisans des écoles rivales se sont tour à tour jetés à la tête que pour montrer ce qu'il y eut d'étroit, d'arbitraire et d'inintelligent dans cet abus des définitions sommaires et violentes. Elle montrera, en particulier, que ce « Réalisme » et cet « Idéalisme » qui, comme Ormuzd et Ahriman dans la théologie de Zoroastre, se disputent l'empire du monde et que l'on opposa l'un à l'autre comme une hérésie à une orthodoxie, se concilient par la force des choses en toute œuvre d'art éminente si nous y retrouvons, avec la nature, l'impression, l'idée, l'émotion de l'homme qui l'a interprétée...

Courbet a tout à gagner à ce qu'on néglige en lui le « penseur » pour

ne s'occuper que du peintre. Son métier solide et homogène atteint souvent à la puissance; il modèle et construit fortement dans une pâte grasse et ferme qu'il étale largement, avec le couteau à palette, en bon maçon et grand praticien; sa vision est directe, franche et pleine... Et



LE MANOIR DE BEAUNE-LA-ROLANDE, PAR COROT
(Collection Sarlin.)

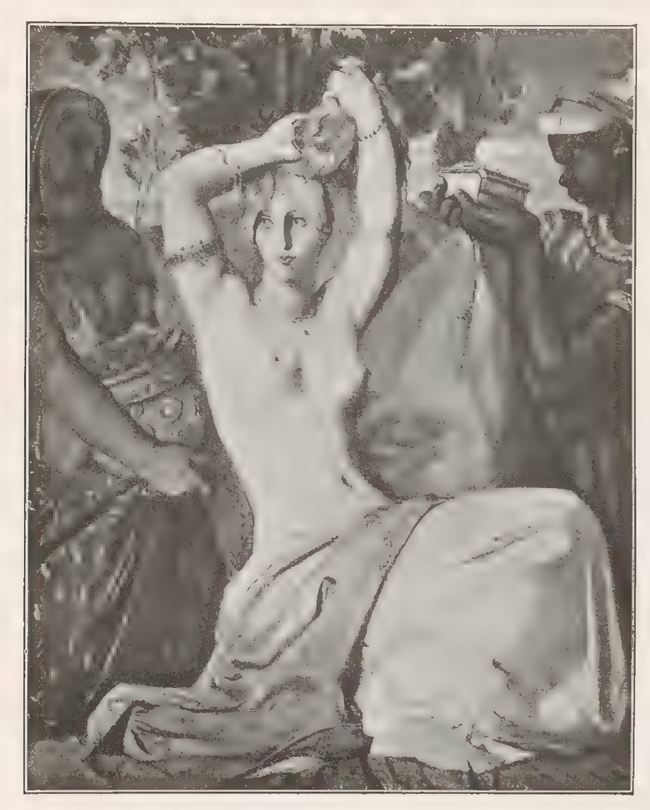
pourtant, à quelques exceptions près, ses tableaux sont inertes; la vibration de la lumière et de la vie s'arrête au bord du cadre, comme figée sur la toile; ce qu'il exprime le mieux, c'est, dans le paysage, les heures lourdes et, si l'on peut dire, les sites somnolents. Aussi, comme il a bien compris et traduit l'accablement des bœufs ruminant et des laboureurs endormis en plein champ, à l'heure de la *Sieste*! Une sorte de torpeur flotte encore dans l'atmosphère de ce blond tableau des

Cribleuses, où tant de finesse se mêle à la solidité de la facture... Mais de tout ce qu'on a réuni ici de son œuvre, le morceau le plus curieux est ce petit tableau où il s'est peint lui-même, assis, adossé à un rocher, au bord d'un paysage lumineux, son épagneul noir près de lui, un album de croquis à ses côtés. C'est presque encore un adolescent ; un léger duvet ombre à peine ses joues, qu'encadre une épaisse chevelure romantique et « mérovingienne ». Un sombrero à larges bords abrite son front orgueilleux ; sa taille est prise dans un veston de velours noir dont il s'est plu à montrer la doublure soyeuse, d'un ton délicat de rose fanée, près du pantalon clair à raies vertes. C'est encore presque la tenue d'un combattant de la première d'*Hernani* ; Théophile Gautier l'eût approuvée. Et, à cette heure, en effet, il fait, c'est lui qui le dit, des tableaux qu'il intitule : *L'Homme délivré de l'amour par la mort,* ou bien *La Nuit du Walpurgis*, « tableau allégorique résumant tout le *Faust* de Gœthe » — tout simplement ! — sur lequel, plus tard, il peignit *Les Lutteurs.* Avec quelle complaisance et quel orgueil, naïf et madré à la fois, il s'est mis en scène ! Son maître, le davidien Flageoulot, lui a dit : « Tu seras le roi de la couleur ! » Et le voilà prêt à régner. Il trône au premier plan ; la nature là-bas est comme prosternée à ses pieds. Il a la jeunesse, la force et la beauté. Nul peintre ne s'est plus complaisamment servi de modèle à soi-même. Dans la description de son *Atelier*, il écrit sans sourciller, en son charabia : « Puis vient la *toille* sur mon chevalet, et moi peignant, *avec le côté assyrien de ma tête.* » Et dans le tableau que lui commanda un peu plus tard son Mécène, Alfred Bruyas, dans cette *Rencontre* que le public baptisa, à l'Exposition de 1855 : *Bonjour, monsieur Courbet !* c'est encore lui le centre de la composition.

Bruyas avait voulu garder, peint de la main de son hôte, « un paysage de son pays et un souvenir sans affectation de leur intimité ». Quelle humble posture Courbet lui a donnée ! Et comme ce paysage méridional, où le soleil fait rage, reste immobile et froid !... Qu'on pense à ce qu'un Nittis, par exemple, aurait tiré d'un pareil thème et, pour ne prendre qu'un détail, de cette diligence jaune qui passe sous le ciel bleu, dans la poussière de la route. Théophile Silvestre a dit, à propos de ce tableau, que Courbet avait reçu quelques leçons de Corot. J'en cherche en vain la trace et je serais plutôt tenté de croire que ce dont Corot eut l'intuition géniale, Courbet ne le chercha, ne le comprit jamais.

* * *

Quoi qu'il en soit — et si inférieures à ses prétentions et à ses vantardises qu'aient pu être ses façons habituelles de penser et de sentir,



ESTHER SE PARANT POUR ÊTRE PRÉSENTÉE AU ROI ASSUÉRUS,
PAR THÉODORE CHASSÉRIAU
(Appartient à M. A. Chassériau.)

il fut de ceux qui contribuèrent puissamment à « naturaliser l'art », selon le mot de Montaigne, à une époque où d'autres avaient trop « artialisé la nature ». Les mièvreries élégantes des néo-classiques qui commençaient à faire parler d'eux et obtenaient de faciles succès, les

allégories anecdotiques d'un Hamon, la recherche de « l'esprit », les tableaux conçus à la manière d'une romance ou d'une « nouvelle à la main », n'avaient pas de quoi rajeunir et vivifier, à ce tournant du siècle, les forces de l'art français. Quand même Thomas Couture, qui fut seul à croire jusqu'au bout à son génie et qu'on avait acclamé en 1847, à l'apparition de ses *Romains de la décadence*, comme un nouveau Véronèse, aurait eu plus de talent et plus de recettes savantes dans son manuel du parfait « saucier », le principe d'art d'où procèdent des tableaux comme l'*Oiseleur* et la *Courtisane* n'est pas de ceux qui révèlent, aux heures d'inquiétude et de lassitude, le secret du renouvellement et de la vie.

Un jeune homme dont la vie intérieure fut ardente et réfléchie, la sensibilité profonde, l'imagination délicate et riche, Théodore Chassériau, avait cherché ce secret dans la conciliation des principes rivaux qui s'étaient incarnés en Ingres et Delacroix. Par l'intimité du sentiment, l'aveu discret d'un rêve de beauté où toutes les mélancolies modernes se mêlaient à la contemplation et s'apaisaient dans l'eurythmie de la forme voluptueuse, dans le bercement musical des harmonies colorées, il avait dès ses premières œuvres révélé aux esprits attentifs ce qu'il portait en lui. Quand il s'était confié à Ingres, il l'avait trouvé obstinément fermé « à la compréhension des idées et des changements qui se sont faits dans les arts à notre époque, dans une ignorance complète de tous les poètes de ces derniers temps », mais il n'avait rien sacrifié de son admiration pour le maître ni de son intime idéal. Il s'était promis de « chasser l'inquiétude », de ne peindre que « les choses qui lui touchaient l'âme, jamais rien de fade, rien de grossier ». Et, à feuilleter les notes écrites par lui au jour le jour, au hasard de ses voyages et de ses impressions, on voit se lever des visions fines, délicates et charmantes, dont ses tableaux sont la fidèle illustration : « Faire des oliviers polis et dorés de soleil. » « Le rose sur le roux est d'un bel effet fin, ferme et distingué. » « La peau rose, blanche et mate, les cheveux doux, blonds et cendrés, des fleurs rouges, une robe grise, dans les joues des fossettes d'un modelé large et bon, des cils très blonds, ce qui donne un air pur. » « Par un beau jour bien rare, le ciel d'un bleu heureux et resplendissant, le premier plan rosé et doux, les montagnes au second plan tièdes et bleues avec des lueurs rouges et lilas. » « Mettre autant que possible moins de tristesse, plus d'ardeur. » « Ne rien faire d'impossible, trouver la poésie dans le réel, ne pas se torturer ; chercher ce qui est beau et l'exécuter. »

« Faire un jour dans la peinture monumentale des sujets tout simples, tirés de l'histoire de l'homme, de sa vie. » Est-ce qu'en lisant ces notes vous n'avez pas reconnu les nuances de sensibilité que vous ont révélées déjà les peintures réunies au Grand Palais : la *Vénus*, *Apollon et Daphné*, la *Toilette de Desdémone*, *Esther se parant pour être présentée à Assuérus*? Et, dans les dernières lignes, n'avez-vous pas senti comme la promesse d'un art plus simple encore, moins raffiné et plus humain, en germe



MACBETH RENCONTRANT LES SORCIÈRES SUR LES BRUYÈRES
PAR THÉODORE CHASSÉRIAU
(Appartient à M. A. Chassériau.)

déjà dans cette *Paix* sauvée, grâce à Ary Renan, des ruines de la Cour des Comptes, et que la mort ne lui laissa pas le temps de développer et de réaliser ? Il mourut à trente-sept ans. Il laissait un frère spirituel en Gustave Moreau. Et la voie qu'il avait ouverte à la grande peinture monumentale devait être élargie encore par Puvis de Chavannes. Il apparaît maintenant à tous les yeux que le chaînon entre Delacroix et le peintre d'Amiens et du Panthéon, c'est, avec les grands paysagistes, Théodore Chassériau...

* * *

Il faut, en toute œuvre d'art, chercher ce qui la différencie de

ses voisines, — et c'est alors les nuances particulières de la sensibilité de l'artiste, celles qui ont déterminé son style, l'allure de son pinceau, le choix de ses moyens d'expression, que l'on aura à définir, — mais il faut aussi la rapprocher d'autres œuvres antérieures et contemporaines, dégager cet air de famille, ces rapports de filiation et de solidarité qui, dans une même époque et par l'effet du temps, deviennent de plus en plus sensibles, même entre des artistes en apparence opposés. C'est là proprement le travail de l'histoire — et ce doit être l'intérêt supérieur et le bénéfice des expositions rétrospectives et synthétiques — de mieux faire comprendre, du même coup, la valeur propre de chaque artiste pris en soi, le degré « d'importance et de bienfaisance », comme disait Taine, de son œuvre, et aussi par quel enchaînement profond il est relié à ceux qui l'ont précédé, à ses contemporains, à ceux qui l'ont suivi.

Quand on écrira l'histoire de la peinture sous le second Empire et la troisième République, on aura donc — à travers bien des divergences de doctrines et des différences de métier — à rechercher, en suivant leur courbe générale, à distinguer et à grouper les diverses tendances qui se partagèrent l'art français. On entrevoit déjà quelques-uns des chapitres du livre : comment le « réalisme » chez un Théodule Ribot, un Cals, un Bonvin, un Boulard, un Fantin-Latour, évoluait dans le sens de cette peinture de mœurs, si française de tradition et d'intention, qui, par Chardin, les Lenain, va se rattacher au courant ininterrompu d'observation familière, cordiale et savoureuse où les miniaturistes et imagiers du xve siècle puisèrent abondamment ; — comment, tandis que le principe du « pleinairisme » rattaché par Manet au réalisme, par Corot, Daubigny et Boudin à l'école des grands paysagistes (continuée par Chintreuil, Français, Harpignies, Guillaumet, Lépine), aboutissait à ce qu'on appela l'« impressionnisme » ; — comment un autre principe, non moins légitime, celui du clair-obscur, de Granet à Ribot, à Cals, à Boulard, à Ricard, à Fantin-Latour, à Henner, à Eugène Carrière, évoluait non moins logiquement, — et comment, dans cette évolution qu'un Herbert Spencer ramènerait à la vérification d'une loi générale et mécanique, l'intervention personnelle de sensibilités et de tempéraments différents doit être délicatement dosée ; — comment, tandis que l'idéalisme formaliste des continuateurs d'Ingres, surveillés jusqu'en 1867 par le maître intransigeant et redouté, aboutissait aux élégances savantes et froides de Flandrin, de Cabanel et de Bouguereau, Paul Baudry réchauffait


L. Bonnat.

d'un rayon doré de Venise ou de Parme ses académies plus nerveuses, les modernisait d'un sourire de France et, dans l'inquiétude touchante d'une conscience d'artiste à laquelle les grands souvenirs ne suffisaient plus, arrivait en ses dernières œuvres jusqu'au seuil de l'impressionnisme ; — comment un Gustave Moreau, continuant et affinant dans sa tour d'ivoire ou sa cellule d'alchimiste le rêve de Chassériau, cherchait, à travers les mythes antiques, l'expression plastique de pensées et de mélan-



INTÉRIEUR DE HAREM, PAR THÉODORE CHASSÉRIAU
(Appartient à M. A. Chassériau.)

colies très modernes, et nous peignait son propre tourment sous les espèces de ces Hérode accablés d'une incurable langueur, de ces *Salomé*, de ces *Médée et Jason*, de ces *Vénus*, de ces *Centaures*, visions où la splendeur éclatante et morne des images met en une évidence plus poignante la tristesse solitaire, la rêverie laborieuse et érudite d'un contemporain de Leconte de Lisle et de Baudelaire ; — comment, au même moment, réfugié lui aussi dans un rêve, mais dans un rêve tout plastique et sans trouble, J.-J. Henner, après avoir, en ses jeunes années, peint d'une pâte souple et homogène, avec une bonhomie pleine de saveur, des portraits comme celui d'un curé alsacien (où l'École put redouter un

moment l'éclosion, sous son aile, d'un réaliste « à la Courbet »), évoquait — dans les massifs profonds où un peu d'or en fusion çà et là vibre encore, à l'heure prolongée par la fantaisie du peintre où les bleus satinés et verdissants du ciel retiennent assez de lumière pour réveiller au fond de l'ombre le miroir d'une mare endormie — l'apparition de chevelures rutilantes et de corps féminins pétris d'ambre et d'ivoire, dont les rondeurs caressées de lumière tantôt apparaissent et tantôt se cachent dans le mystère complaisant de la nuit et des bois.

C'était toujours, en somme, sous des formes diverses, la même défaite de ce classicisme étroit et linéaire longtemps entretenu par l'École de Rome, où l'on aurait volontiers professé, comme Michel-Ange, que Titien ne savait pas dessiner. Si les méthodes et la pédagogie qui y conduisent restaient encore aussi étroites, un esprit plus libéral y pénétrait, et la nature, que des fenêtres de la villa les « pensionnaires » pouvaient découvrir, adressait à quelques-uns un appel grave et doux. C'est dans la « campagne » qu'Hébert rencontrait pour la première fois l'inspiration de son art sentimental, mélancolique et délicat, et que les brouillards de la *Malaria* — M. Émile Bertaux vient de nous apprendre ce qu'il en faut penser — lui devenaient un moyen d'expression poétique. Le charme de langueur dont il enveloppa les figures de ses paysans latins, qu'il fit briller au fond de leurs grands yeux cernés et qu'il mit jusque dans le sourire de sa *Muse populaire italienne*, d'ailleurs si bien, trop bien « stylée », on le retrouve dans ses *Vierges* enfoncées au clair-obscur verdâtre et quelquefois opaque des bois mystérieux. Même les jeunes femmes, dont il a peint de délicieux portraits, semblent atteintes de ce mal distingué et qui fait aimer plus qu'il ne fait mourir.... Un éditeur aurait dû demander à M. Hébert une illustration des romans d'Octave Feuillet.

Il ne faut pas oublier que les paysans de la *Malaria*, encore qu'ils vinssent de Rome et de la « terre de beauté » après ceux de Léopold Robert et de Schnetz, purent paraître une hardiesse. Ils réconcilièrent le public académique avec la rusticité. On devait refuser longtemps encore tout crédit, sinon toute attention, aux paysans de Millet; mais ceux de Jules Breton en furent mieux accueillis.

Avec M. Léon Bonnat, le plus franc réalisme envahissait l'École. Ce n'est pas des ateliers académiques où se réfugiait l'idéalisme élégant et médiocre des néo-grecs que sortaient les robustes apôtres de l'*As-*

somption de Saint-André de Bayonne. Bientôt c'est au portrait — auquel le vouaient toutes ses qualités de vision directe et prenante, d'esprit plus précis et loyal qu'imaginatif et rêveur, — qu'il se consacrait surtout. Et l'on comprend mieux, à revoir le célèbre portrait de *Madame Pasca*, patiné, adouci par le temps, que cette peinture qui va droit au fait, plus soucieuse d'affirmer que d'insinuer et de montrer que d'évoquer, et que l'on a pu accuser de rudesse, n'a pas seulement la force véridique et la santé robuste; elle se revêt en vieillissant de ce charme plus persuasif que la vérité honnêtement servie ajoute avec les années au principe de vie déposé en elle. On peut prévoir à présent ce que deviendront le beau portrait de *Mme Bonnat mère*, qui restera peut-être le chef-d'œuvre du maître, et les effigies illustres de *Joseph Bertrand*, de *Taine*, de *Renan*, — tout en concevant d'ailleurs, pour le dernier au moins, une interprétation tout autre.

Cabanel portraitiste et surtout Élie Delaunay auraient pu être mieux représentés à cette Centennale. Ce qu'on y montre de celui-ci ne dit pas assez à ceux qui n'ont pas vu les expositions précédentes l'admirable portraitiste qu'il fut, — ce qu'il cachait d'intelligenee sensitive sous sa sobriété un peu rude, de pénétration finement nuancée sous sa simplicité.

Tout ce qui, du niveau moyen et médiocre de l'École, émergeait de supérieur ou de notable valait, on le voit, par des qualités qui ne devaient pas grand'chose à la pédagogie dont Ingres, oubliant son ancienne indépendance à l'égard de David et des davidiens, aurait voulu imposer le joug. De l'académisme proprement dit il ne sortit rien que de vaines redites ; ceux-là seuls qui s'en affranchirent compteront dans l'histoire de l'art. Aux jeunes qui eurent à faire un choix et à se mettre d'accord avec eux-mêmes en ces années du second Empire le « réalisme », dont les méthodes expérimentales, tout le mouvement scientifique et le « positivisme » du temps, semblaient recommander et fortifier la doctrine, s'offrait donc avec une particulière autorité. Ce n'est pas seulement du réalisme, c'est de Courbet lui-même, que procèdent l'*Homme endormi* en bras de chemise de Carolus Duran, et l'*Ex-voto* de Legros, tous deux peints en 1861. Ils se sont, l'un et l'autre, assez affranchis de cette influence pour ne pas la renier dans ces œuvres de jeunesse, qui restent d'ailleurs bien à eux et leur font grand honneur. On retrouverait la même influence, combinée avec celle de Raffet, dans

les *Cuirassiers* et la *Batterie des tambours des grenadiers de la garde* de Guillaume Régamey, mort trop tôt, à trente-huit ans.

Les deux noms de Régamey et de Legros nous introduisent dans un groupe d'artistes aussi attachant par la diversité et la valeur des personnalités qui le composent que par la communauté de ses origines et la méthode du maître dont chacun d'eux reçut les leçons. Il m'est impossible d'insister, comme je l'aurais voulu, sur cet enseignement de Lecoq de Boisbaudran; j'en ai parlé autrefois, et je n'ai jamais perdu une occasion de recommander à la méditation de ceux que la pédagogie et l'art intéressent ce petit livre : *Enseignement artistique*[1], composé de trois opuscules : *L'Éducation de la mémoire pittoresque, L'Enseignement des Beaux-Arts* et *Conseils à un jeune professeur* (lequel n'était autre que Cazin), où sont résumées toute l'expérience et toute la méthode du maître éminent que fut Lecoq de Boisbaudran. Quand on pense que Fantin-Latour, Cazin, Régamey, Legros, Tissot, Lhermitte, Roty, passèrent par cette école, il semble que jamais cette grande définition de l'enseignement, « méthode d'affranchissement », donnée par notre Rude, ne fut mieux comprise ni plus efficacement mise en œuvre. Donner à chacun, avec un ensemble de connaissances précises, d'habitudes d'observation et de travail assimilables, le moyen de rester fidèle devant la nature et original dans son interprétation, c'est-à-dire fidèle encore à son émotion personnelle et à sa conscience, sans aucune préoccupation d'un « idéal » étranger inoculé; dégager dans l'unité de la méthode la diversité des tempéraments personnels, — n'est-ce pas, ou ne devrait-ce pas être, le but suprême de tout enseignement? Ce n'est pas par des recettes de cuisine et des « ficelles » d'atelier que se font reconnaître les élèves de Lecoq de Boisbaudran; ils n'ont pas emporté de ses leçons un « moyen de parvenir », mais une discipline morale, et, dans l'extrême diversité de leur style, ce qui les rattache les uns aux autres, c'est un air de probité, l'absence de tout cabotinage, une belle et tranquille simplicité.

Fantin-Latour, l'auteur de l'*Hommage à Delacroix*, eut sa place à ce Salon des refusés de 1863 où débutèrent quelques peintres de grand avenir, et l'on voit au Grand Palais la *Féerie* par laquelle il préludait à cette série de symphonies pittoresques et musicales qui, de Berlioz à Wagner, l'ont fait essayer ce que Théophile Gautier appelait déjà des « transpositions d'art ». On y voit aussi une suite admirable de

1. Paris, librairie Vve Morel, 1879. In-8°.

ses portraits, soit isolés, soit groupés (*Coin de table*, *La Famille D...*, *La Tapisserie, La Brodeuse*). A mesure qu'on les voit davantage, ils s'établissent paisiblement dans la mémoire au premier rang des œuvres les plus originales et les plus expressives de l'art contemporain. Dans son propre portrait, qui rappelle ceux de Ricard, enfoncé dans la toile, il apparaît comme un jeune homme méditatif, rébarbatif, un peu romantique et un peu janséniste, et toujours « sur la défensive », mais épris dans sa solitude de pensées graves, d'harmonies pleines et sobres. Et tous ceux qu'il a peints, par amitié semble-t-il bien plus que par métier, ont ce caractère commun de ne pas *s'exhiber*. Ces réunions d'amis, groupés dans l'intimité d'une pensée commune et d'une sympathie d'art, ces familles de simple bourgeoisie, ces femmes laborieuses, penchées sur leur tapisserie ou leur lecture, vivent au fond de la toile, dans l'atmosphère de recueillement que le peintre a su rendre visible, d'une vie discrète et profonde.... Il n'est pas, à mon gré, de peinture plus sobre et plus délicate en ses moyens (voyez les fleurs, les fruits, les « natures mortes » posés sur le *Coin de table*, la main caressée de lumière et le visage enveloppé de clair-obscur de la *Brodeuse*), ni qui aille plus loin dans l'expression de la vie morale, soit plus humaine, réponde mieux à ce que beaucoup d'hommes réfléchis de notre temps attendent de l'art. Ils le veulent « idéaliste », c'est-à-dire humain, exprimant des *états* plus que des *actions*, invitant à la contemplation paisible et prolongée plus qu'à la sensation éphémère, violente et décevante, moins curieux de virtuosité et d'anecdotes que désireux d'accord intime avec la conscience, la nature et la vie...

* * *

C'est ici le moment de dire un mot de ceux qu'on a appelés les « impressionnistes ». Une amitié... impartiale, mais diligente, leur a réservé une belle place à la Centennale — et, quoique je voie que quelques-uns la trouvent insuffisante [1], ils n'ont vraiment pas lieu de se plaindre. On sait d'où leur vient leur nom. L'auteur de la préface du catalogue d'une exposition de Manet ayant écrit (sans malice probablement et sans penser mettre tant de choses en ce simple mot), que le peintre n'avait voulu que « rendre son impression », on baptisa « impres-

1. Voir André Mellerio, *L'Exposition de 1900 et l'impressionnisme*. Paris, H. Floury, 1900.

sionnistes » Manet et, après lui, tous ceux, si différents pussent-ils être, qui vinrent se grouper de son côté. Le mot, lancé par les uns comme une injure, fut relevé par les autres comme un défi; ce qualificatif, comme un pavillon, couvrit des marchandises fort disparates..., et des marchands, naturellement, s'intéressèrent au débat.

Le temps, que les Italiens, fins diplomates, n'ont pas sans raison appelé « galant homme », arrange bien des choses et apaise bien des querelles. Vous rencontrerez pourtant encore, dans les salles réservées à Manet et à MM. Claude Monet, Sisley, Renoir, Pissarro et Degas, des visiteurs qui se regardent de travers. Les uns prennent des attitudes et tiennent des propos de procureur général; Ingres étant absent, ils font de leur mieux pour requérir à sa place — c'est pourtant un grand abus de traiter une opinion comme un délit; — les autres affectent de ne rien voir que ces salles dans toute l'Exposition : c'est ici que la peinture moderne et le génie ont élu domicile; tout le reste ne compte pas.

J'admire ceux qui peuvent tout admirer ou condamner en bloc. J'ai vu dans ces salles tel paysage de M. Sisley (par exemple *L'Ile Saint-Denis, L'Allée*, *Un Jardin*) délicieux de finesse, de transparence et d'harmonie; *La Seine à Argenteuil*, de M. Renoir, m'a enchanté, et je crois bien que c'est une des perles de la peinture moderne; les *Bateaux de plaisance, L'Église de Varengeville, Argenteuil*, de M. Monet, ont comblé mon œil de lumière et de joie; il semble que le monde y apparaisse en sa fraîcheur première, tout palpitant encore du divin *Fiat lux*. Mais dans *Vétheuil en été*, dans le déchiquetage de ce village rose qui donne l'impression d'être dissous, émietté et comme pulvérisé dans la palpitation effrénée des atomes, j'ai l'appréhension d'un cataclysme; la sensation suraiguë me devient pénible. J'ai envie d'aller me remettre l'œil à quelque *Nocturne*, d'aller me recueillir devant un Cazin, me reposer devant un Corot, qui en dit tout autant sans me donner tant de secousses — ou même de me rassurer sur la solidité du monde devant ce même Courbet que, tout à l'heure, je trouvais un peu morne et lourd.

C'est donc une « question d'espèce », comme on dit au Palais, et une affaire de réussite. Quant au *principe* de l'impressionnisme, il n'est, à le bien prendre, que le développement poussé jusqu'à l'extrême — et quelquefois à l'absurde — de cette définition du paysage que donnait, en 1826, dans son *Dictionnaire des Beaux-Arts*, le classique Boutard : « Le paysage, écrivait-il, est l'imitation des effets de la lumière dans les

espaces de l'air et sur la face de la terre et des eaux. » C'est moins ronflant et moins littéraire que tout ce que les commentateurs et apologistes de l'impressionnisme ont écrit de nos jours; mais c'est aussi complet, plus clair et plus précis.

Il n'en reste pas moins que l'influence des impressionnistes a été grande, et elle a été double. (« On nous fusille, a dit M. Degas, le terrible faiseur de *mots* du parti, mais on fouille nos poches. ») Beaucoup ont



LE PONT D'ARGENTEUIL, PAR M. CLAUDE MONET
(Appartient à M. Faure.)

profité de leurs tentatives, par exemple pour le procédé de la division du ton et du mélange optique — qu'ils n'ont pas inventé, qu'ils n'ont pas non plus appliqué aussi exclusivement et continûment qu'on l'a dit, mais dont ils ont tiré des effets vraiment extraordinaires. Pour la grande peinture décorative, il y a là des ressources infinies. M. Henri Martin, par exemple, qui peint en ton mineur, s'en est fort heureusement avisé dans ses belles frises de l'Hôtel de ville et dans sa *Sérénité*. Si j'étais millionnaire — ou ministre des Beaux-Arts, — je demanderais à M. Claude Monet de me décorer quelque immense galerie des fêtes dans un Palais du peuple.... Quand, en 1883, dans cet unique essai de Salon triennal — qui aurait mérité d'être continué, — on groupa d'un

côté tous les *hors concours* et, de l'autre, tous les jeunes qui avaient plus ou moins subi l'influence de l'impressionnisme, j'entendis un vieux peintre s'écrier au seuil d'une des salles que ceux-ci occupaient : « On a envie de danser devant ! » Et, en effet, c'est une impression d'allègement que l'on éprouve devant cette peinture inondée de rayons mouvants, où toutes les pesanteurs de la matière sont comme spiritualisées dans l'impondérable éther... Mais après avoir dansé on a envie de s'asseoir, et les lendemains de l'impressionnisme voient naître la peinture grave et sombre des René Ménard, Simon, Cottet, Dauchez, Lobre, Prinet, Meslé, Adler, Tournès, A. Berton, Morisset, Sabatté, Boulard, Boyer, etc., que l'on voit se développer à la Décennale. C'est ce qu'on pourrait appeler l'influence par contraste.

Parmi ceux qui subirent l'action de Manet, il en est un que cette Exposition vient de faire sortir de l'oubli et que je ne me pardonnerais pas de passer sous silence. Dans l'*Atelier de Manet*, par Fantin-Latour, vous avez pu remarquer un grand jeune homme blond, debout dans un coin du tableau. Le public, qui reconnaît la plupart des figures groupées là, hésite à mettre un nom sur celle-ci, dont l'élégance chevaleresque attire d'abord et séduit le regard. C'est Frédéric Bazille, né à Montpellier le 6 décembre 1841. Une vocation impérieuse l'avait poussé à la peinture ; il vint à Paris, et la *Femme assise au pied d'un arbre*, qui est le portrait de sa sœur, au premier plan d'un paysage lumineux étagé sur les pentes rocheuses des derniers contreforts des Cévennes, montre ce qu'il eût fait. Je ne crois pas qu'on puisse à aucun autre appliquer plus justement ces vers de Musset :

Il était gai, jeune et hardi ;
Il se jetait à l'étourdi
A l'aventure.
Librement, il respirait l'air
Et parfois il se montrait fier
D'une blessure.

La dernière qu'il reçut fut d'une balle prussienne, le 28 novembre 1870, au combat de Beaune-la-Rolande, où il mourut héroïquement, comme Regnault deux mois après... Un de mes souvenirs d'enfant les plus présents est celui de l'arrivée de la dépêche qui annonçait sa mort, le départ, dans la nuit, de son père, qui deux jours fouilla le champ de



bataille pour retrouver le corps, et qui le ramena au cimetière de Montpellier, où il repose...

* * *

J'ai indiqué déjà ce qui, dans l'art d'un Puvis de Chavannes et d'un Cazin, avait gagné le cœur de tant d'hommes de notre temps. Tandis que les impressionnistes, dans leur notation de la sensation éphémère, en arrivaient trop souvent à faire un but de ce qui ne doit être qu'un point de départ, Cazin nous rendait, prolongé par la contemplation et la méditation, ce qui, dans la nature, est le mieux fait pour devenir un aliment de la vie morale. De ses falaises mélancoliques, il a suivi dans le ciel infini la marche des nuages, le lever et le déclin du jour; il a senti ce que les plus délicates modulations de la lumière communiquent à un paysage d'expressions tour à tour sereines ou voilées; sur les routes qui vont se perdre au lointain horizon, il a vu passer les voyageurs lassés; il s'est attardé dans la campagne à l'heure où sur la mer les phares s'allument, où dans les chaumières les petites lampes tremblantes mettent au loin comme des appels d'âmes dans la nuit, et de tout cela il a fait, au gré des heures et des jours, comme un grand poème intime et tendre, mystérieux et doux.

Puvis de Chavannes, qui avait longtemps cherché sa voie, hésitant de Courbet à Chassériau, se mit d'accord avec lui-même, et, comme il disait, sentit autour de lui « de l'eau pour nager », le jour où il comprit ce que les conquêtes des paysagistes pouvaient apporter de nouveau et d'éternel à la grande peinture monumentale. Son œuvre, où le présent s'unit au plus lointain passé, nous fait reconnaître en lui toute la tradition française, mais affranchie de l'académisme, depuis celle des cathédrales jusqu'à Poussin, Corot et Millet; mais ce dont surtout nous devons lui être reconnaissants, c'est d'avoir donné à une génération inquiète, nerveuse et trépidante, le spectacle bienfaisant de ce qui dure dans l'apaisement et la sérénité.

Et c'est aussi ce qui dure que M. Eugène Carrière veut extraire des gestes instinctifs et de l'humble et inépuisable réalité. On sait sa manière et qu'il se plaît à envelopper encore de brouillards supplémentaires le clair-obscur où son œil aime à observer la vie familiale. Mais, à y regarder attentivement, dans le *Sculpteur* et l'*Intimité* de la Centennale,

comme dans l'admirable *Sommeil* de la Décennale, vous découvrirez, dans l'apparente monochromie de sa peinture enfumée, des modulations délicates et comme des aveux discrets et charmants de couleurs qui se cachent. Ici, c'est une goutte de rose tombée comme une larme au coin d'un triste sourire; là, un frisson de lilas ou d'iris sombre, qui réveille le deuil d'une robe de bure... Mais il élimine de parti pris tout ce qui ne lui paraît pas indispensable à son art volontaire et sensitif. Il y eut, à l'en croire, beaucoup de matière gâchée dans l'œuvre des sept jours, et les peintres n'avaient pas besoin de tant de choses. Observer les mouvements à demi inconscients où l'âme se manifeste, révéler, dans le contact de deux lèvres qui se cherchent, l'abandon des tendresses maternelles et, en même temps, je ne sais quelle crainte de l'effroyable fragilité de tout ce que nous aimons, résumer dans l'inflexion lente et appuyée d'une main qui se pose sur le front d'un modèle et l'interrogation pensive d'un regard la méditation de l'artiste en présence de la nature, voilà où vont ses prédilections constantes et l'effort de son art... Et quelquefois je me suis regimbé contre l'intransigeance de ses partis pris. Mais toute œuvre d'art n'est-elle pas le résultat d'un choix systématique? La seule chose qui importe, c'est que l'artiste nous ait communiqué un peu du sentiment qui dirigea sa main et fit battre son cœur.

Nous voici arrivés aux œuvres les plus récentes de la peinture moderne et au point où il est vraiment impossible de maintenir entre la Centennale et la Décennale une limite appréciable. Si, d'un côté, nous y rencontrons les noms et l'œuvre inachevée des amis qui au matin se mirent en marche côte à côte, et dont plusieurs, comme Bastien-Lepage et Duez, sont tombés en plein midi sur le bord de la route, nous voyons d'une salle à l'autre se compléter l'œuvre de ceux qui poursuivent encore le labeur commencé, comme Alfred Roll, dont les débuts semblaient annoncer un nouveau Géricault et qui, éclaircissant sa palette, élargissant et humanisant son art, est devenu le peintre simple, véridique et puissant de la terre, du travail et de la vie... Dans les notes très sommaires que nous aurons à consacrer à la Décennale, et qui ne seront qu'un *post-scriptum* et une conclusion de ces pages à la fois trop longues et trop incomplètes, nous les retrouverons.

ANDRÉ MICHEL

LA SCULPTURE AU XIXe SIÈCLE

Le xixe siècle touche à sa fin et nous pouvons, sur quelques points, en comprendre assez bien l'esprit. L'Exposition Universelle nous a rendu ce service. Grâce aux sections rétrospectives qu'elle a organisées, elle a présenté, particulièrement en ce qui concerne les arts français, une sorte de résumé qui permet d'apprécier l'évolution accomplie par chacun d'eux depuis cent ans. Les œuvres des artistes parlent, et, d'accord avec les monuments écrits et les légendes, elles apportent à l'histoire une contribution certaine.

Au cours de cette période séculaire, on voit que la sculpture a joué chez nous un rôle important, aussi bien à cause des grands artistes dont elle s'honore qu'à raison de l'influence qu'elle a, par moments, exercée autour d'elle. On sait assez que la statuaire antique a été l'inspiratrice d'une école qui, pendant la Révolution et le premier Empire, avait proscrit et fait oublier les arts du siècle précédent. Alors on n'avait pour eux qu'un mépris extrême. On les considérait comme l'expression d'un régime aboli et d'un goût corrompu. Pour le choix des sujets comme pour la forme, on voulait revenir aux anciens et surtout aux Romains.

Ces idées s'étaient développées en même temps que celles qui avaient triomphé dans la politique. C'était comme un humanisme d'un nouveau genre. Le promoteur de cette réforme, qui fut aussi une révolution, Louis David, avait une conviction ardente. Conséquent avec ses principes, il avait transporté dans la peinture le mode de représentation qui, chez les anciens, était le propre du bas-relief. Par la manière de figurer les scènes historiques, ses élèves et lui tendaient à restreindre le domaine pittoresque, tandis que, par l'étude des statues grecques et romaines, ils introduisaient dans leur art un idéal de la forme humaine emprunté à des types dont ils ignoraient la signification.

Ce fut le privilège du génie hellénique de s'être affranchi d'un symbolisme grossier pour créer, à la ressemblance des mythes infiniment variés déjà façonnés par les poètes, tout un monde de divinités. Elles remplissaient le ciel et la terre. Les artistes, aussi longtemps que dura l'autonomie de leur pays, travaillèrent à perfectionner l'image des dieux. Au moyen d'un effort persévérant, ils en avaient fait des individus véritables et si bien caractérisés qu'on ne pouvait les confondre entre eux. Alors même que, pour répondre à des croyances qu'aucune orthodoxie n'enchaînait, ces représentations devaient être modifiées, chacune d'elles n'en conservait pas moins des traits fondamentaux qui la faisaient reconnaître et en maintenaient le sens profond. Et ce sens embrassait aussi bien des conceptions naturalistes que des abstractions intellectuelles et morales de l'ordre le plus élevé. C'était donc une erreur de ne voir dans la statuaire des anciens qu'un répertoire de formes ; et c'était encore se tromper que de ne considérer dans l'antique que les dieux et de donner à de simples mortels les dehors réservés à des entités divines.

Cependant, à bien prendre, la tentative était de grande conséquence. Peut-être même celui qui en était l'instigateur n'en comprenait-il pas absolument la portée. En effet, composer des sujets sur un petit nombre de plans, et cela parallèlement au plan du tableau, présenter les formes sans raccourcis et, autant que possible, dans leur développement géométral en les limitant d'un contour précis, enfin analyser ces mêmes formes tournantes par des méplats, c'était un principe qui pouvait passer de la sculpture à la peinture sans inconvénient pour celle-ci. Mais ce n'était là qu'une partie de l'objet qu'il fallait poursuivre. Le résultat considérable qu'il s'agissait d'obtenir, c'était de ramener tous les arts à une entente architectonique. Celle-ci avait été la règle et la force de l'art antique ; elle en avait constitué l'unité. Par malheur, l'auteur de la réforme n'était que peintre et n'avait souci que de la peinture. S'il eût été un artiste plus complet, si ses idées eussent embrassé l'art tout entier, la véritable Renaissance eût daté de lui. Car, il faut le reconnaître, la différence qui existe entre l'art des anciens et celui des modernes vient de ce que le premier relevait tout entier de l'architecture, tandis que le second est subordonné à la peinture et en suit les errements.

Quoi qu'il en soit et en écartant ces considérations un peu générales pour n'apprécier dans la réforme inaugurée par Louis David que ce



PORTRAIT DE Mme ...

Gazette des Beaux Arts

qu'elle embrassait, on observe que les défauts inhérents à un enseignement réellement borné n'échappaient point à des esprits clairvoyants. On n'aura pas oublié, je pense, l'étude que fit M. Guizot sur le Salon de 1810. Il est intéressant de connaître l'esprit qui a présidé à cet examen. L'auteur, qui devait donner si peu de place aux arts dans son *Histoire de la civilisation en France*, les traite ici avec une sorte de prédilection. Après s'être applaudi avec ses contemporains de voir les ouvrages des artistes offrir ce beau choix de formes dont les anciens nous ont laissé l'exemple, il en vient peu à peu à critiquer le système qui produit cet effet ; il en montre les imperfections. Pour la peinture elles sont manifestes : dessiner longtemps d'après le marbre ou le plâtre conduit à négliger la couleur, puisque tout se réduit au clair-obscur, c'est-à-dire à l'emploi du noir et du blanc. De plus, la recherche du contour engendre la sécheresse : l'oubli de la perspective aérienne et du milieu coloré dans lequel toute représentation pittoresque doit nous apparaître en est la conséquence. Quant à la sculpture, l'inconvénient n'est pas de moindre importance. Le souci de la belle forme, la crainte de la troubler par des accents individuels empruntés à la nature, ôtent aux statues le mouvement et la vie. Ces observations, d'un caractère pédagogique, étaient la critique de l'enseignement lui-même ; mais si l'on se souvient de ce que nous avons dit précédemment, elles n'allaient pas au fond des choses. Néanmoins, elles étaient fort justes. D'ailleurs, M. Guizot poussait plus loin encore : il conseillait de prendre des sujets dans les littératures étrangères et, à l'appui de son opinion, il citait quelques passages délicieux de Milton et de Pétrarque. Avis imprudents ! car tout cela avait, en quelque sorte, un caractère prophétique ; tout cela, sans que l'auteur s'en doutât, tendait au romantisme.

En résumé, on était tellement préoccupé de la statuaire antique au commencement du siècle, que l'on devrait, ce semble, commencer l'examen de la sculpture de notre temps par une étude sur la peinture. Des tableaux tels que le *Serment des Horaces*, le *Brutus*, la *Mort de Socrate* de Louis David, tels aussi que l'*Atala* de Girodet ou que le *Cimon prenant les fers de son père Miltiade* d'Anatole Devosge et d'autres encore, ne sont-ils pas de véritables bas-reliefs ? On pourrait les admirer ou les critiquer comme des œuvres du ciseau. Ne disait-on pas, pour louer le *Bélisaire* de Gérard, qu'il y avait là tous les éléments d'une belle statue ? Enfin, en voyant deux arts tendre à s'identifier,

n'est-on pas porté à les juger d'après les mêmes règles ? et n'y a-t-il pas en cela une tentation à laquelle on aurait envie de céder ?

Mais, quoique cette idée se présente naturellement à l'esprit, elle ne mérite pas qu'on s'y arrête. La sculpture était alors riche de son propre fonds et on peut l'apprécier à part. Néanmoins, dans un temps où l'on ne jurait que par la sculpture antique, la sculpture contemporaine avait un rôle secondaire, parce que la grande personnalité de David absorbait tout.

La statuaire est d'essence architectonique, et nous en avons la preuve dans ce fait que ses plus beaux ouvrages décorent des monuments. L'époque du premier Empire vit s'élever ou se compléter plusieurs édifices dans lesquels la sculpture tient une place importante. L'arc de triomphe du Carrousel est une œuvre parfaite. Les soldats de différentes armes, placés sur les colonnes, sont représentés à la fois tels qu'ils étaient et tels qu'on les voyait. Le groupe placé au sommet est d'un arrangement postérieur et ne doit pas être compté. Mais les bas-reliefs répartis sur les différentes faces du monument sont excellents. Dans ces ouvrages, il y a encore quelques restes du goût qui avait précédemment régné : cela se remarque dans les fonds où l'on observe des traces de perspective. Mais l'entente en est d'une clarté qui ne laisse rien à désirer. La distribution des personnages sur un petit nombre de plans permet d'embrasser et de comprendre le sujet sans peine. Cependant, qui se souvient des auteurs de ces beaux ouvrages ? Les noms de Ramey père, de Cartellier, de Bridan, de Lesueur, d'Espercieux, d'Edme Dumont, de Chinard et de bien d'autres sont presque oubliés. Cependant ces artistes ont eu, dans leur temps, une réputation méritée. En vérité, il faut s'étonner de l'indifférence aveugle avec laquelle on passe devant cet arc du Carrousel, d'une conception décorative qu'on dirait de nos jours et d'un travail achevé. Les sculpteurs qui l'ont orné ne pouvaient tous être représentés dans la galerie séculaire, si bien organisée d'ailleurs au Grand Palais des Champs-Élysées. Mais leurs ouvrages extérieurs ont le bénéfice d'une exposition permanente et constituent un très légitime apport au travail que nous entreprenons.

Ç'a été un honneur pour l'école de ce temps de nous avoir ramenés au vrai bas-relief. A la fin du siècle dernier, il tournait absolument au tableau. Certes, au Carrousel, on voit que la décoration des édifices romains avait été étudiée avec fruit. Les architectes Percier et Fontaine

en étaient pénétrés, et les œuvres dont nous venons de parler en portaient la marque. Mais à Paris, et seulement vers 1802, on put connaître, par des moulages, la frise du Parthénon.

Ce fut un événement pour une élite. Il y avait à ce moment deux sculpteurs distingués du nom de Giraud. Le premier fut l'inspirateur de la méthode anatomique à laquelle Émeric David attacha son nom ; le second, plus connu, a laissé plusieurs ouvrages remarquables. Ils firent



LE MARIAGE SAMNITE, PAR CHARDIGNY
(Musée de Marseille.)

venir de Londres ces plâtres qui témoignaient, sans contestation possible, de ce qu'était au temps de Phidias l'art athénien. Le plus jeune des Giraud en fut profondément frappé. Il en comprit le caractère, il en dégagea la théorie ; et, associant avec une grâce exquise le principe du bas-relief au style des vases, il conçut et exécuta l'œuvre charmante qui est restée célèbre sous le titre de *Phalante et Ethra*. Malheureusement, pas plus que son homonyme, il n'a pu travailler à nos monuments.

Les chefs-d'œuvre apparaissent et deviennent un objet d'admiration ; mais souvent il se passe beaucoup de temps avant qu'ils entrent dans le concert de l'enseignement. Ainsi en a-t-il été des bas-reliefs grecs ; ce ne fut guère que vingt ans après qu'on les eut connus qu'on put en

constater l'influence sur les productions des artistes. Comme nous l'avons remarqué à propos de l'arc de triomphe du Carrousel, terminé en 1810, on s'inspirait alors de l'art romain, et pour ce monument rien n'était plus juste. Mais, pour d'autres grands ouvrages, il eût été possible de viser plus haut. Nous voulons parler du fronton et du motif central qui décorent la façade du Louvre tournée vers Saint-Germain-l'Auxerrois. Dans le fronton, Lemot ne nous a montré que des personnages dépourvus de caractère et d'une exécution sans fermeté; Cartellier, avec sa figure de la *Gloire* et le quadrige qui la porte, a fait une bonne composition, mais il est tombé dans une grande sécheresse.

La statuaire proprement dite n'échappait pas à ce défaut. Mais les attitudes, quoique entachées de raideur, sont correctes; les ajustements correspondent bien aux mouvements et les accompagnent. Les silhouettes sont irréprochables. Les figures de généraux qui sont au musée de Versailles, le *Vergniaud* qui était au Sénat, font honneur à Cartellier; le *Dugommier* par Chaudet, est un très bon ouvrage. Quant aux statues de *Napoléon Ier* dues au talent de Ramey père, de Cartellier et de Roland, elles sont traitées avec finesse, mais elles manquent de l'ampleur que le costume impérial comportait. Chaudet, l'auteur du *Napoléon* en chlamyde qui couronnait la colonne de la place Vendôme et du buste officiel de l'empereur, avait une imagination gracieuse, comme en témoignent son *Cyparisse* et son *Amour approchant un papillon d'une rose*; Lemot et Cartellier étaient de tempérament austère : du premier un *Lycurgue*, et un *Aristide* du second, sont encore estimés et dans leur temps ont été célèbres. Il n'est pas inutile de dire que, pour la fonte en bronze, ces artistes étaient admirablement servis par Thomire, qui, après avoir travaillé chez Pajou et chez Houdon, s'était voué à la ciselure, qu'il pratiquait en perfection. Cette école était donc armée de toutes pièces pour tenir sa place dans l'histoire et ses défauts n'étaient pas tels que personne ne pût s'en affranchir. Par exception, Bosio y échappait et sa réputation, qui s'est soutenue sous plusieurs règnes, fait oublier qu'il appartint d'abord à l'Empire. Comme professeur, il n'avait pas autant d'élèves que Cartellier; mais son atelier était un foyer d'idées. Sans doute, on s'y occupait du modelé, mais aussi de l'anatomie de l'homme et du cheval, de la synthèse anatomique et beaucoup de la théorie de l'art. C'est dans ce milieu que se sont formés Duret, Barye, Marochetti, Raggi et Dantan. Quant au maître, ses charmantes statues pleines de



naturel et de vie, et les bustes animés qui sortaient de ses mains, contrastaient avec les productions de ses rivaux. Son jeune *Hyacinthe*, son portrait de *L'Impératrice Joséphine* sont encore admirés et forment



VERGNIAUD, PAR CARTELLIER
(Musée de Versailles.)

une transition naturelle entre le temps auquel ils appartenaient et celui qui devait suivre.

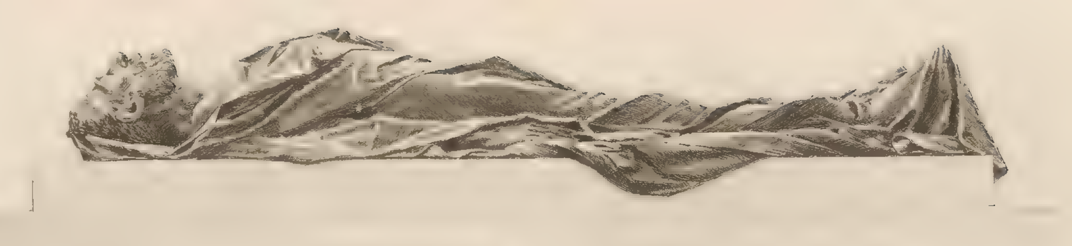
II

Un peintre avait dominé pendant tout le commencement du siècle, et ce fut contre son école que se porta l'effort des romantiques.

Ceux-ci voulaient renouveler les arts et en étendre le domaine. Pour arriver à ce résultat, il y avait alors différentes tendances. Depuis le jour où Louis David, à la confusion de la raison, avait, dans son tableau des *Sabines*, si bien déshabillé à la grecque Sabins et Romains, on parlait beaucoup de la vérité historique. Maintenant, elle avait de nombreux adeptes. D'autres appelaient la science au secours de l'art. D'autres invoquaient en leur faveur la liberté, une liberté sans limites. Il est certain que, dans ce débat, la sculpture fut abandonnée à elle-même. Quant à l'architecture, elle attendait encore d'être attaquée au nom du Moyen âge. Sans exagérer l'influence de M. Guizot et à ne le considérer lui-même que comme un écho, les idées dont il était l'interprète ne furent point perdues. Non seulement nos peintres rompirent avec l'étude exclusive du plâtre et se mirent à rechercher la couleur, mais ils s'attachèrent à lire les chefs-d'œuvre des littératures étrangères. Chacun y fit un choix. Delacroix s'inspira de Dante, de Shakespeare, de Byron; Ary Scheffer de Gœthe; Paul Delaroche de l'histoire d'Angleterre. En même temps, des événements, comme la guerre de l'indépendance soutenue par les Grecs, passionnaient les esprits. Enfin, le genre historique, un peu effacé sous l'Empire, prenait de l'autorité.

Cependant, que faisaient les sculpteurs? Certes, ils n'étaient pas oisifs, mais ils suivaient simplement leur voie. A la suite de leurs maîtres, mais non sans accepter les conseils des esprits éclairés, ils étudiaient à la fois l'antique et le modèle vivant. En cela, ils étaient fidèles à cette opinion de Diderot : que l'antique doit aider les artistes à comprendre et à interpréter la nature. Et, en effet, ce que les anciens nous enseignent, c'est à mettre une figure en équilibre, c'est à l'établir dans des proportions normales, c'est à en accuser les principales divisions, non pour réduire le corps humain en une sorte d'architecture, mais pour en faire ressortir la construction. A cela il n'y avait rien à changer.

Mais où les sculpteurs iraient-ils chercher des idées? Rompraient-ils avec le passé? En un mot, liraient-ils? Peut-être observait-on malicieusement que ce n'est pas dans leurs habitudes. Ce reproche était souverainement injuste. Il faut bien reconnaître que les sculpteurs n'avaient pas grand profit à tirer des poètes modernes. Les héros inquiets et passionnés ne leur apparaissaient pas dans des conditions sculpturales. Ossian, si fort à la mode au commencement du siècle, ne les avait pas



A

GODEFROY CAVAIGNAC

MONUMENT DU GÉNÉRAL CAVAIGNAC, PAR FRANÇOIS RUDE

touchés. Chateaubriand n'avait pas encore eu de crédit auprès d'eux. Ils en restaient à l'antiquité profane. Au contraire, la peinture et la poésie ont des affinités qui ont été dès longtemps constatées et sur lesquelles il n'y a pas lieu d'appuyer. Alors, elles se manifestaient avec force.

Nous nous trouvons donc en présence d'une nouvelle génération de statuaires fidèles aux traditions de leur art et aux enseignements qu'ils avaient reçus. Ils avaient été formés par ces artistes presque oubliés dont les œuvres sont inséparables des grands travaux exécutés sous le Consulat et sous le premier Empire. Ces excellents maîtres sentaient ce qui leur avait manqué; ils ne se refusaient pas à l'idée que leurs élèves devinssent plus habiles qu'ils n'avaient été; ils ne les détournaient pas d'aimer la nature. Jamais professorat ne fut plus paternel et, j'ajouterai, plus désintéressé. Car ils n'exigeaient aucune rémunération et cette tradition nous est restée.

Il n'est pas sans intérêt de savoir comment s'est formée cette pléiade qui fut celle de nos maîtres. Indépendamment du travail de l'atelier, l'École qui devait être en 1819 l'École royale des Beaux-Arts, recevait les jeunes modeleurs et leur donnait ses encouragements; le prix de Rome était l'objet de leur ambition. Le Musée impérial réunissait tous les chefs-d'œuvre de l'art. Le Musée des Petits-Augustins, si important au point de vue de l'histoire, n'était pas cependant un milieu dans lequel on allait s'instruire; c'était un endroit charmant où l'on venait rêver. Alors on dessinait beaucoup et, pour cela, on avait recours aux peintres. Les élèves de Lemot fréquentaient chez Meynier; ceux de Roland s'adressaient à David. Jean-Joseph Sue qui, dès 1785, avait publié un traité d'anatomie à l'usage des artistes, enseignait cette science avec autorité; les sculpteurs, s'ils le voulaient, pouvaient disséquer. Et aussi ils lisaient. C'étaient les poètes et les historiens de l'antiquité qui les captivaient et qui les ont charmés pour la vie. Bien avant que Raoul Rochette et que d'autres antiquaires eussent publié une *Achilléïde* et une *Orestéïde*, ils avaient compris la parenté qui existe entre les textes classiques et les monuments figurés, particulièrement entre l'*Iliade* et l'*Odyssée* et les vases peints. De la sorte ils renouvelaient la physionomie de l'antique.

On put le constater bien vite. Les jeunes maîtres, avec les anciens, furent appelés à compléter la série des œils-de-bœuf de la cour du Louvre. Aucun d'eux ne tenta de se rapprocher de Jean Goujon. Étienne

Ramey, avec une grâce recherchée, traita le sujet qui lui avait été donné dans la matière du Primatice; Cortot et Roman, sur un mode un peu froid, s'acquittèrent honorablement de leur tâche. Mais David d'Angers, dans un style inspiré des bas-reliefs grecs, fit un chef-d'œuvre. Le sujet que l'habile artiste avait à rendre était *L'Innocence implorant la Justice.* Ces deux figures, d'une exquise beauté, ont conservé toute leur fraîcheur; le temps n'a rien pu sur elles. Ce travail est de 1824. Déjà, l'année précédente, avec le même goût et un égal succès, l'auteur avait sculpté le tombeau du comte de Bourke. On peut voir au cimetière du Père-Lachaise cette stèle, qui rivalise par l'entente et par l'exécution avec les ouvrages grecs du style le plus pur. C'était, pour ainsi dire, la première fois que l'influence de l'art hellénique s'exerçait ostensiblement parmi nous. David avait passé quelque temps à Londres, et ce séjour, qui le mit à même de considérer à loisir les marbres du Parthénon, fut pour lui décisif. On en retrouve l'impression surtout dans les œuvres que l'on peut regarder comme appartenant à sa première manière. De belles statues, dans lesquelles le nu et la draperie sont associés d'une façon originale, celle du général Foy et celle de Bonchamp, achevèrent de lui faire un nom. A l'occasion de l'inauguration du monument de Bonchamp, David eut à faire le portrait des officiers et des soldats vendéens accourus pour rendre un suprême hommage à leur général. Bien qu'il s'agisse de simples dessins, on peut dire que cette série fut comme le prélude de l'incomparable galerie de médaillons à laquelle l'artiste ne cessa d'ajouter jusqu'à la fin de sa vie.

A côté de lui, Pradier, avec de charmants ouvrages, arrivait aussi à la renommée. C'étaient des nymphes; c'étaient un *Fils de Niobé* et un *Cyparisse*, œuvres de style, mais toutes pénétrées d'un sentiment de la nature qui leur donne une éclatante fraîcheur. Pradier était aussi chargé de travaux officiels. Mais ceux-ci allaient de préférence à Cortot, lequel connaissait bien les lois de la sculpture et toutefois les appliquait avec quelque lourdeur. Quant à Rude, il avait quitté la France par attachement pour un bienfaiteur exilé, et il exécutait en Belgique des œuvres dont beaucoup ont été récemment détruites dans un incendie. Chez nous, il était encore inconnu.

Alors se préparait également à briller un génie novateur. Barye renouvelait l'art en s'appuyant sur la science; c'était une des aspirations du romantisme. Il entreprenait de représenter les animaux avec

leur structure exacte, dans leurs attitudes vraies, dans la manifestation ingénue de leur instinct. Il appliquait à l'homme les mêmes principes ;



NAPOLÉON Ier, PAR HOUDON
(Musée de Dijon.)

mais partout et toujours c'était une vie supérieure qu'il voulait exprimer. Sa méthode était logique. Il devait d'abord observer les mœurs

de ses modèles. Or, en général, il ne pouvait les étudier que captifs ; mais, grâce à une force d'intuition extraordinaire, il arrivait à les voir comme s'ils eussent été en liberté. Après, il les rendait avec un savoir anatomique scrupuleux et aussi par compas et par mesures. Il obéissait en cela aux idées d'Émeric David, établissant d'abord le squelette et passant ensuite à la myologie.

Le gouvernement de la Restauration avait commandé pour les places publiques plusieurs statues équestres : à Bosio, premier sculpteur du roi, le *Louis XIV* de la place des Victoires ; à Lemot *Henri IV* pour le Pont-Neuf et *Louis XIV* pour Lyon. Ces ouvrages, pleins de dignité, conservent un très noble aspect. D'ailleurs les sculpteurs de ce temps avaient un excellent praticien du métal dans la personne du fondeur et ciseleur Crozatier. Crozatier coulait en bronze par les procédés du moulage au sable et, avec le secours du chimiste d'Arcet, il s'était appliqué à reconstituer l'alliage des Keller. Cependant, un débutant, Honoré Gonon, arrivait à retrouver la technique de la fonte à cire perdue. C'était un moyen dont on allait de plus en plus faire usage.

Telles étaient, entre 1818 et 1830, les forces et aussi les réserves de l'école de sculpture : elle se préparait à jeter sur notre art national un éclat incomparable. Le Salon de 1832 fut un événement : Rude y parut avec son petit *Pêcheur jouant avec une tortue* ; Duret y montra son *Danseur napolitain* ; Barye y fit sensation avec le *Lion écrasant un serpent.* Quels beaux ouvrages ! ils sont au nombre des chefs-d'œuvre qui restent populaires. Les travaux considérables entrepris de toutes parts sous le règne du roi Louis-Philippe permirent à des talents déjà formés de prendre leur essor et firent naître entre tous une émulation très vive. La Madeleine et la Chambre des Députés se complétèrent. Sous la direction de l'architecte Hittorff, la place de la Concorde reçut des dispositions qui n'ont pas été changées. Sur les piédestaux qui en marquent le périmètre, Cortot et Petitot exécutèrent de belles statues de villes dont on n'admire pas assez la perfection monumentale et Pradier sculpta la figure de *Strasbourg*, dont le patriotisme a fait l'objet d'un pèlerinage. Des artistes moins célèbres ont peuplé de leurs œuvres les vasques des fontaines ; tandis que la décoration de l'avenue des Champs-Élysées fournissait à des hommes nouveaux l'occasion de se distinguer. D'autre part, la création du musée de Versailles, qui permit à la peinture de rompre définitivement avec des traditions faussées, amena nos sculpteurs à

s'intéresser à des sujets tirés de notre histoire. Plusieurs d'entre eux se signalèrent par des reconstitutions qui demandent de bien connaître le caractère et des temps et des hommes. Nous devons à Jaley un *Louis XI* d'une individualité frappante. Jusque là, cet habile artiste ne s'était fait remarquer que par des morceaux gracieux ; mais pour son *Louis XI*, comme dans d'autres statues-portraits, à la Chambre des Députés et ailleurs, il s'est montré physionomiste profond, non seulement dans les visages, mais encore dans tout le personnage de ceux dont on lui demandait de fixer l'effigie. Faculté rare et qui doit être soutenue par une sorte de divination !

Qu'on me pardonne de m'arrêter à ces nomenclatures. Je voudrais n'oublier aucun mérite ; et cependant j'ai passé sous silence Étex et son groupe imposant de *Caïn avec sa famille*, et Jouffroy et sa gracieuse *Jeune fille confiant son secret à Vénus*. On me comprendra sans peine : j'ai hâte d'arriver à 1837. Cette année fut pour nous vraiment glorieuse. Des échafaudages depuis longtemps dressés tombèrent, et l'on put voir le fronton du Panthéon de David d'Angers et le haut-relief de Rude à l'arc de triomphe de l'Étoile. C'était la première fois que, dans l'art monumental, le patriotisme moderne prenait une expression aussi puissante. D'ordinaire, les grands ouvrages de ce genre étaient comme des actes d'adulation qui s'adressaient à un homme. Aujourd'hui, ces démonstrations avaient pour objet la glorification de la nation entière. C'était une nouveauté à laquelle l'esprit public était préparé et qu'il attendait. Aussi fut-elle saluée avec enthousiasme. La France se reconnaissait et elle applaudissait à l'hommage rendu à ses grands hommes ; elle acclamait le départ pour la frontière de ses volontaires héroïques. Le travail de Rude, dans lequel la pierre vit et crie, n'a pas besoin de commentaire. Il réunit toutes les qualités de notre race, cette fois animées par un souffle populaire. L'exécution de ce groupe est de tout point admirable : la vérité et l'idéal s'y confondent. Rude, paraît-il, copiait la nature en la mettant au point ; mais à aucun moment il ne perdait de vue son sujet. La rigueur du procédé n'ôtait rien à l'indépendance de sa pensée : bien au contraire, elle en assurait l'exercice. Jamais on ne vit une œuvre si passionnée et, en apparence, aussi affranchie des formules. Et cependant elle satisfait aux règles éternelles ! Quelle qu'ait été l'importance des productions de cette époque, à quelque genre qu'elles aient appartenu, on peut affirmer qu'aucune d'elles n'a la valeur de l'œuvre de

Rude. Cette œuvre est à l'honneur de notre temps ; c'est plus qu'une belle sculpture : c'est un chef-d'œuvre du génie français.

III

Après cet admirable épanouissement, la sculpture, ce me semble, resta quelque temps stationnaire. Les occasions manquèrent. L'éducation dans les ateliers était de plus en plus bornée à l'étude du nu. Sans doute la théorie n'était pas dédaignée, mais le sentiment du grand art et de son emploi paraissait affaibli. A cette époque, on produisit surtout des statues. Les Salons qui permettent d'avoir la forme sous les yeux et d'en juger le rendu par morceaux, justifiaient l'enseignement et exerçaient un attrait sensible : la préoccupation des artistes était d'être inscrits au livret. Ce fut à partir de ce temps que le musée du Luxembourg commença d'être à l'étroit et que les musées des départements furent plus largement dotés d'œuvres tirées des expositions. Il y avait encore d'importants travaux de décoration ; mais c'était dans des intérieurs. Là, nos maîtres continuaient à donner l'exemple. Le tombeau de l'Empereur aux Invalides mit une fois de plus en lumière le talent de Pradier. D'autres rivalisaient au Louvre, où, sous la direction de l'architecte Duban, ils exécutaient des plafonds. Celui de la salle dite alors des Sept Cheminées est extrêmement remarquable : il est de Duret et mérite qu'on le regarde. Personne mieux que Duret n'a su de son art tout ce que l'on en peut savoir. Il possédait, sans rien perdre de la faculté qu'il avait d'inventer, un puissant esprit d'analyse et, de plus, il concluait avec rigueur. La théorie des mouvements du corps humain est chose délicate si l'on veut fixer une figure dans un équilibre fugitif. Duret la connaissait à fond et on peut en donner comme exemple le *Danseur napolitain* et l'*Improvisateur*, statues pleine de vie et cependant pondérées à merveille. Il possédait également la théorie des ajustements. Voyez la *Tragédie* et la *Comédie*, ces beaux marbres qui sont au Théâtre-Français : non seulement les draperies accusent bien la pose et les proportions des deux personnages, mais la science du maître consiste en ce que les manteaux, taillés conformément à la tradition gréco-romaine, sont ajustés de façon que la coupe en reste sensible par les bords. Point de ces complaisances qui font que l'on dissimule certaines parties dont on est embarrassé. L'étoffe entière est employée suivant la logique même du costume et



P. Le Rat sc.

ARLEQUIN

Statue en bronze de M. R. de Saint-Marceaux

Gazette des Beaux-Arts

Imp. A. Salmon Paris

avec un naturel si parfait, que le plus souvent, sur les mannequins, les plis restaient en place sans le secours des épingles dont on se sert généralement pour les fixer. Duret connaissait, aussi, parfaitement la théorie des formes du corps humain avec leurs galbes caractéristiques et leur accentuation : théorie fondée sur un savoir anatomique inattaquable. Aussi était-il un professeur admirable, raisonnant sur chaque chose avec une convaincante autorité. Mais les idées n'étaient pas tournées de ce côté : réussir au Salon était ce que l'on recherchait avant tout.

Parmi les belles statues de ce temps, il faut citer l'*Odalisque*, la *Phryné*, la *Poésie légère* de Pradier, la *Pénélope* de Cavelier et quelques études remarquables envoyées de la Villa Médicis, telles que le *Faune dansant* de Lequesne, l'*Adam* de Perraud et le *Faune au chevreau* de Gumery. Saluons aussi le *Guillaume le Taciturne* du comte de Nieuwerkerke et le superbe *Emmanuel-Philibert* du baron Marochetti qui fut exposé à Paris. En somme, les artistes ne cherchaient plus à faire des dieux, ou, s'il y pensaient, c'était pour s'adresser à des divinités secondaires. Mais, le plus souvent, ils s'efforçaient de voir leur sujet dans un modèle et ils copiaient ce modèle en songeant sans cesse à ce qu'il représentait pour eux. C'était un idéalisme limité. Le plus vif et aussi le plus bruyant succès d'alors fut celui qu'obtint Clésinger lorsqu'il exposa la *Femme piquée par un serpent*. Clésinger avait fait un long séjour en Italie et il y avait acquis beaucoup de talent. Sa dextérité était extrême et il avait donné à son marbre une animation extraordinaire. Ce qui en rendait l'aspect surprenant, c'était non seulement la souplesse de tout le corps, mais la possibilité que semblait avoir ce corps de modifier son attitude. Cela était vraiment sensible à cause de la flexibilité des attaches et de certains détails de l'épiderme, qui faisaient concevoir l'idée que les chairs seraient capables de se déplacer sans faire éclater la peau. C'était la vie même, une vie intense et passionnée dont les critiques s'émurent en sens divers, les uns admirant sans réserve, les autres se trouvant scandalisés.

Parallèlement à ce mouvement demi-naturaliste, l'école historique ne restait pas inoccupée. Je ne sais ce que pensera l'avenir du grand déploiement de savoir et d'habileté que nécessita la restauration de nos monuments nationaux. Sans doute, c'était un devoir patriotique d'empêcher la ruine d'édifices témoins de notre histoire. Ces travaux de

restitution et de consolidation firent honneur à nos architectes, mais servirent moins bien nos statuaires. Il y eut de ce côté une déperdition énorme de talent. On reprochait à l'école classique de reproduire servilement l'antique et on trouvait juste de pousser les artistes à faire des pastiches du Moyen âge et de la Renaissance. Que de dons personnels furent absorbés par ces imitations! Que d'œuvres devinrent anonymes, à raison même de leur parfaite similitude avec des originaux sans nom!... Mais cela, nous l'avons souvent entendu redire; il nous suffit de le rappeler.

Au milieu de ces aspirations et de ces divisions qui amoindrissaient nos forces, nous allions faire des pertes difficiles à réparer : Pradier, Rude et David d'Angers devaient bientôt nous être ravis. Quels deuils pour la sculpture! Pradier et David étaient du même âge; ils avaient eu le prix de Rome à deux années d'intervalle; ils étaient devenus célèbres en même temps. On aimait à les comparer et même à les opposer l'un à l'autre. Ils étaient, disait-on, les deux termes d'une antithèse. Il est vrai que peu d'artistes contemporains ont été aussi dissemblables. Sentiments, manière de voir et d'interpréter la nature et jusqu'au travail de l'argile, du plâtre et du marbre, tout était chez eux entièrement différent. David, animé de passions politiques et humanitaires, recherchait les sujets dans lesquels il pouvait affirmer ses convictions. Pradier, amoureux de la forme et surtout de la forme féminine, se plaisait à la faire valoir dans des ouvrages pleins de charme. Tous deux ont exécuté des travaux de premier ordre. Cependant Pradier n'a jamais été chargé d'une œuvre aussi considérable que le fronton du Panthéon. Il avait fait pour la Madeleine une esquisse qui promettait beaucoup : la disposition en était belle et convenait à son talent. Un autre projet eut la préférence. Mais les *Renommées* de l'arc de l'Étoile et les *Victoires* du tombeau de Napoléon montrent qu'il était aussi un grand décorateur. David s'entendait parfaitement à composer une statue. Donnée imprévue, quoique toujours bien équilibrée, silhouettes vives et claires sous tous les aspects, telles étaient les qualités matérielles de ses figures, remarquables, avant tout, par leur caractère individuel et par une certaine prédilection de l'auteur pour le costume moderne. Sous ces divers rapports, Pradier ne lui était pas inférieur : le *Jean-Jacques Rousseau* qui est à Genève peut être rapproché du *Talma* du Théâtre-Français et du *Racine* de La Ferté-Milon, et le *Comte de Beaujolais*, si touchant dans son élégant

uniforme, soutient la comparaison avec l'austère *Gouvion Saint-Cyr*.

Enfin, on peut dire que dans le petit *Bara*, dans la *Jeune fille grecque au tombeau de Botzaris*, et même dans l'*Enfant à la grappe*, David n'a pas mis l'agrément si abondamment répandu par Pradier sur le *Cyparisse*, sur le *Duc d'Orléans* et sur l'*Atalante*, sujets à peu près du même ordre. Restent les portraits. Ah! David a fait des bustes superbes. Phrénologue parfois exagéré, il a merveilleusement construit la tête humaine et a su donner au regard une expression profonde. Mais n'oublions pas, de son émule, un *Louis XVIII*, un *Cuvier* et le marbre d'*Auber*, un de ses derniers ouvrages dont le succès fut éclatant. Les médaillons du maître angevin ont été réunis au Louvre. Ils forment une collection importante au point de vue de l'iconographie et d'un art très particulier : quelques-uns sont admirables. Comment n'a-t-on pas eu l'idée de rassembler dans notre musée les statuettes de Pradier, chefs-d'œuvre de délicatesse, dans lesquelles à l'heureuse invention s'ajoute l'étude la plus fine de la nature!

Au fond, ces rivaux procédaient d'après les mêmes principes. Ils avaient le même goût pour ce que l'on nommait alors le style, c'est-à-dire un égal amour de l'antiquité. Qu'on regarde les trois figures qui occupent, au Panthéon, le milieu du fronton : elles sont dignes des anciens; cependant elles ne souffrent pas du voisinage de tous les personnages modernes qui sont autour d'elles. Comme à la fontaine de Nîmes, œuvre de Pradier, l'allégorie apparaît humanisée et la réalité relevée par l'amplification monumentale. Pradier et David, plus rapprochés qu'on ne croit par la théorie, différaient surtout par la technique. Le premier modelait la glaise avec une délicatesse infinie, travaillait le plâtre et le marbre en perfection, était un talent précieux. Le second, plus heurté, attaquait la matière plastique avec des outils dentelés dont la trace restait visible principalement sur le bronze, reproduction fidèle du modèle original. Cela donnait à ses ouvrages une sorte de coloration qui les faisait aussitôt reconnaître. Pradier mourut en 1852, David en 1856, et Rude, dans sa force et au lendemain de son dernier triomphe à l'Exposition Universelle de 1855, était emporté par un coup soudain.

Après de si grandes pertes, et alors que les artistes n'avaient d'autre ambition que de se distinguer au Salon, il ne faut pas s'étonner qu'à l'occasion de la première Exposition Universelle, qui s'ouvrit à Londres

en 1851 et des travaux considérables entrepris bientôt après, nous nous soyons aperçus que notre sculpture n'était ni décorative, ni monumentale. Le cri d'alarme de M. de Laborde semblait ne s'adresser qu'à nos industries, mais c'était un appel à notre école entière. Cet avertissement mémorable fut d'abord entendu par les ornemanistes, et, dans le nombre, il faut rappeler le nom de Cailleux. Puis il encouragea Barbedienne à populariser les chefs-d'œuvre incontestés de la statuaire en les introduisant dans les ameublements. Enfin, et surtout, il fit pressentir la réorganisation de l'École des Beaux-Arts, accomplie en 1863.

A cette date, nous avions déjà pu constater notre insuffisance. Lorsque l'empereur Napoléon III résolut d'achever le Louvre, nos sculpteurs se trouvèrent insuffisamment préparés à ce grand travail ; il me semble qu'on peut s'en convaincre encore. Au magnifique palais construit par Lefuel, il n'y a pas assez d'œuvres qui attirent les regards et retiennent l'attention. Les artistes étaient en faute. En général, les contemporains trouvaient que les frontons manquaient de masse et d'autorité. Ils faisaient exception pour celui de Villain, qui montre, avec la préoccupation d'un sujet, de la fermeté et de la richesse. Ils se plaignaient que, sur les galeries, il fallût quelque temps pour démêler, parmi beaucoup de personnages de peu de caractère, le *Montaigne* de Soitoux et le *Mansard* de Perraud. Les figures de Diébolt, au guichet de Rohan, méritaient, disaient-ils, de n'être pas oubliées, non plus que quelque œil-de-bœuf... C'était aller trop loin. Certainement, prise en totalité, la décoration a peu d'éclat ; mais, dans cet ensemble, il y a pourtant de beaux ouvrages : c'est le couronnement du pavillon de Flore, signé de Carpeaux ; ce sont surtout les groupes de Barye placés au premier étage des grands pavillons. Par malheur, on ne les voit pas facilement. Les rares personnes qui avaient pu les admirer de près souhaitaient ardemment qu'on trouvât le moyen de les mettre sous les yeux. Ce désir est aujourd'hui satisfait : le monument élevé à Barye vers la pointe de l'île Saint-Louis réalise en partie ce vœu légitime. On peut juger enfin ces compositions si originales dans lesquelles le génie du maître est véritablement résumé. Ce sont des allégories ; conçues en dehors de toute tradition et de toute formule, elles atteignent cependant à la plus haute signification. Que dire de l'exécution ? On sait comment procédait le maître, avec quel scrupule il établissait ses figures. Par leur structure, les hommes et les animaux réunis dans ces groupes témoi-

gnent d'un naturalisme savant qui, soutenu par l'amplification sculpturale, arrive, sans aucun ressouvenir de l'antique, à la puissance, au style le plus élevé. Il y a là, sans contredit, un art nouveau, fondé sur



SAINT GEORGES, PAR M. FRÉMIET

des procédés logiques. Pourquoi faut-il qu'une méthode si sûre n'ait pas été introduite dans l'enseignement? Mais quand elle s'est une fois manifestée, aucune vérité n'est absolument perdue. A notre insu, il en reste quelque chose, et Barye a marqué de son empreinte les esprits amoureux de la vérité.

Après cette longue campagne du Louvre, les artistes comprirent ce

qui leur avait manqué. L'Opéra de Charles Garnier leur fournit l'occasion de montrer ce qu'ils devaient à l'expérience. Les œuvres qui le décorent témoignent de plus de talent ; elles ont des qualités de masse et d'animation qui manquaient ailleurs. Elles ont surtout un ensemble remarquable. Placées bien en vue, elles comptent. Les motifs en métal doré posés sur la façade, aux deux extrémités de l'entablement, offrent, dans leur symétrie voulue, une silhouette vivante. Les *Pégases* de Lequesne, les *Cariatides* de Thomas et de Mathurin Moreau, remplissent bien la fonction qui leur est dévolue. Parmi les groupes du rez-de-chaussée, celui de Carpeaux, *La Danse*, souleva une polémique ardente. Il eut des détracteurs furieux et des admirateurs enthousiastes ; et il reste, en somme, un très beau morceau de sculpture. Ce fut le triomphe de l'école de Rude.



VESTREPAIN, PAR M. A. MERCIÉ

Rude s'était mis assez tard à enseigner. Lorsqu'il reprit l'atelier de David, celui-ci avait formé de brillants élèves : Cavelier, qui après avoir créé la belle *Pénélope*, le *Néophyte*, et le groupe colossal du palais de Lonchamp à Marseille, était déjà un excellent professeur ; Aimé Millet, l'auteur de l'*Ariane* et, aussi, du sujet allégorique qu'on voit sur le pinacle de l'Opéra. De Pradier procédaient Villain, Lequesne, Crauk et Chapu. Mais l'artiste qui représentait le mieux les traditions du temps précédent était Auguste Dumont. Dans l'atelier où il enseignait avec son ami Ramey, avaient étudié Jouffroy, Mathurin Moreau, Thomas et Perraud. Dumont était la raison même ; son talent était sévère. De lui on peut citer un nombre considérable

d'excellentes statues d'hommes illustres : *Buffon*, *Bugeaud*, *Le Maréchal Davoust*, *Le Prince Eugène*; il a excellé dans ces nobles ouvrages. C'est à lui que l'on doit le *Génie de la Liberté* qui prend son essor au sommet de la colonne de Juillet et le *Napoléon Ier* qui figure aujourd'hui sur la colonne de la place Vendôme. Ces maîtres pouvaient s'enorgueillir des productions de leurs élèves. Avec quelle admiration ne salua-t-on pas le *Faune jouant avec Bacchus enfant*, le *Virgile*, un *Napoléon législateur* et l'*Ugolin* !



LA NATURE SE DÉVOILANT, PAR M. BARRIAS

Mais déjà une évolution s'était produite dans la statuaire. Pendant leur séjour en Italie, Falguière et M. Paul Dubois avaient goûté l'art de la Toscane, et, dans leurs ouvrages, ils en égalaient l'élégance. Leurs premiers essais furent très appréciés. Mais le *Chanteur florentin* eut un succès immense. En vain les esprits chagrins contestaient-ils le mérite de cette statue; en vain en blâmaient-ils le sujet et la proportion; en vain lui reprochaient-ils jusqu'à sa réussite. On leur répondait que, par la perfection de l'équilibre, par l'harmonie des lignes et la pureté du dessin, elle réunissait les qualités les plus essentielles du grand art. Quand au sujet, les anciens s'étaient-ils interdit les inspirations familières? Qu'était le *Tireur d'épine*? Qu'était la *Joueuse d'osselets*? Cela était vrai; on dut le reconnaître. Aussi la faveur publique ne manqua-t-elle pas de s'attacher à cette œuvre charmante. Ce n'était pas la première fois que des figures de très jeunes gens revêtus de costumes modernes étaient accueillies avec des applaudissements, en définitive, unanimes. Un petit *Louis XV*

de Cortot, un *Henri IV enfant* par Bosio, le *Louis XIII* de Rude, avaient, lors de leur apparition, fait à leurs auteurs un honneur durable. Alors c'était le *Chanteur florentin* que l'on admirait, tout en se réservant de saluer plus tard avec sympathie le *François Villon* du pauvre Etchéto.

Un peu auparavant, Falguière avait envoyé de Rome le *Vainqueur au combat de coqs*, bronze plein de vie, dont les proportions au-dessous de la moyenne rappelaient l'art de Jean Bologne ; puis vint le marbre délicieux du diacre *Tarcisius*. Parmi les artistes, et surtout parmi ceux qui cherchaient leur voie, la sensation fut profonde. Ce qui distinguait ces figures, c'est qu'elles présentaient les formes avec leur volume vrai. Point d'accentuation architectonique, mais l'aspect de la nature dans toute sa simplicité.

Nous avons souvent parlé de l'amplification sculpturale : elle consiste en un certain renforcement, en une plénitude relative d'où résulte avec l'harmonie une idée de représentation. Dans les chefs-d'œuvre de nos jeunes maîtres, l'amplification n'était pas sensible ; elle était délicatement voilée. Or, quand ils voulaient absolument s'en passer, les imitateurs allaient à un écueil. En bannissant, comme ils le faisaient, ce qui est une condition ou, tout au moins, une possibilité légitime de la sculpture, ils arrivaient à créer des ouvrages qui, à force d'être sincères, donnaient l'impression de moulages sur nature. Là était le danger. En général, les sujets que nous traitons ne revêtent leur expression que grâce à la puissance. A cet effet, la forme a besoin d'être rehaussée et fortifiée. Je dirai même que si l'on entreprenait de rendre la misère physiologique, on ne pourrait copier le modèle vivant comme une nature morte et que, selon ce que l'on voudrait faire comprendre, il faudrait appuyer sur quelques détails et les accentuer.

L'art ne peut arriver à son but qu'en triomphant, par les artifices qui lui sont propres, de l'indifférence ambiante, et en exerçant ainsi sa domination. Quant à cette tendance à reproduire la forme vraie, elle ne disparaît pas tout entière. Il en reste quelque chose d'intéressant : c'est un modelé plus souple, une manière d'introduire dans la sculpture ce que l'on nomme la couleur, c'est-à-dire un sentiment de morbidesse répandu sur les chairs et sur l'épiderme ; ce que plusieurs pratiquent si bien.



Gazette des Beaux Arts

IV

Tout sert l'art quand il est réellement une des activités d'un peuple; tout peut être pour lui l'occasion de briller. Nos malheurs ont donné à M. Mercié l'idée de deux groupes, de deux chefs-d'œuvre : l'un qui réconforte, le *Gloria Victis*; l'autre, le *Quand Même*, image d'une ardente revendication. Et aussi nos épreuves nous ont fait souvenir de ceux qui, à différentes époques de notre passé et jusque de nos jours, ont servi la patrie, l'ont consolée et relevée de ses défaites, et qui, sortis des rangs les plus humbles et donnant l'exemple d'un dévouement sans bornes, ont fait à leur pays le sacrifice de leur vie : héros glorieux et héros sans gloire! C'est pourquoi des monuments commémoratifs ont ont été dressés sur des champs de bataille funestes à ceux qui sont morts en combattant, que des statues ont été élevées jusqu'à de modestes soldats. Et c'est ainsi que nous avons vu s'ouvrir l'ère sacrée de Jeanne d'Arc. A la veille d'être proclamée sainte, elle descend parmi nous et apparaît sur nos places publiques, guerrière, inspirée. Honneur à M. Frémiet! Honneur à M. Paul Dubois! Dans deux figures équestres d'une beauté parfaite, ils ont représenté l'héroïne nationale, le premier avec toute sa signification historique, le second dans un enthousiasme mystique dont on est pénétré. Enfin au même ordre d'évocation pieuse appartient l'admirable statue de la *Jeunesse* sculptée par Chapu à l'École des Beaux-Arts. Placée de plain pied avec le spectateur et comme émanant de la foule, elle voue son laurier à Regnault et à ses camarades tombés, comme lui, les armes à la main. Honneur aussi à l'artiste trop tôt disparu qui a taillé dans le marbre cette noble élégie! C'est ainsi que, dans son langage idéal, l'art exhale sa plainte en glorifiant ceux qui ne sont plus. Sans doute ce sont là des œuvres exceptionnelles; mais combien d'artistes ont consacré leur talent, ont mis tout leur cœur à traiter des sujets tirés d'événements qu'on ne saurait oublier! Le ciseau à la main, ils ont été les interprètes émus de nos sentiments patriotiques.

En vérité, cette époque aura été riche en leçons inattendues. Il n'est personne parmi nous qui, en vivant sous les régimes passés, ne se soit étonné de la fécondité artistique des républiques grecques. On ne pouvait s'empêcher de se demander comment, au milieu des agitations

politiques dont témoignent les historiens, il pouvait surgir tant de grands artistes. Or, maintenant, nous savons par expérience qu'une pareille floraison n'est pas incompatible avec une démocratie moderne. Et, en effet, depuis 1870, quelle abondance de beaux ouvrages de sculpture, qu'il suffit de rappeler : le *Tombeau de Lamoricière* et la *Statue funéraire du Duc d'Aumale*; la *Pensée* et le *Génie moderne*; la *Junon* et la *Diane lançant ses flèches*; *L'Aveugle et le Paralytique*! Citons aussi les marbres et les bronzes de M. Gérôme, qui sont de premier ordre; le *Monument aux morts* de M. Bartholomé, et les travaux du sympathique M. Gardet. Et comment oublier M. Puech déjà célèbre, et M. de Saint-Marceaux, M. Dalou avec ses groupes superbes et ses bustes admirables, et aussi les ouvrages, même discutés, de M. Rodin? Enfin, pouvons-nous passer sous silence les prix d'honneur remportés aux Salons annuels par MM. Turcan, Bartholdi, Ernest Dubois, Boisseau et Verlet? Que ceux dont les noms m'échappent me pardonnent. Mais cette richesse ne dénote-t-elle pas une vie intense; n'est-elle pas digne de notre pays?

Maintenant, il est une dernière évolution de la sculpture française sur laquelle il convient de s'entendre. Lorsqu'on organisa l'École des Beaux-Arts en 1863, on fit le possible pour entourer les jeunes artistes, peintres, sculpteurs et architectes, de tout ce qui était nécessaire pour les instruire. Des cours oraux furent institués à leur intention; une riche bibliothèque leur fut ouverte, des collections furent formées pour répondre à chaque branche de l'enseignement. On voulait établir, entre les études techniques et d'autres études destinées à nourrir et à éclairer les esprits, un rapprochement, un concert que l'on jugeait utile à la formation des talents. Cela ne fut pas bien compris. Quoiqu'ils eussent été confiés à des maîtres de premier ordre, les cours en chaire ne réunirent pas un nombre d'auditeurs aussi considérable qu'en devaient fournir plus de 1.200 élèves. Oui, sans doute, le professeur d'archéologie voyait la foule se presser à ses belles leçons de fin d'année et applaudir à ses démonstrations sur le costume, et les peintres comme les sculpteurs travaillaient sérieusement l'anatomie. Mais ce n'était pas assez; ce n'était pas l'ensemble et l'harmonie que l'on avait rêvés. A quoi tenait cette déception? Peut-être avait-on trop compté sur les ressources de jeunes gens généralement pauvres et obligés, en étudiant, de travailler pour vivre. Le temps et l'indépendance leur manquaient,





et, forcés qu'ils étaient de partager leur journée, ils étaient assidus à l'atelier bien plus qu'à l'amphithéâtre.

La manière dont une école se forme est mystérieuse. Tantôt c'est un maître dont les idées s'imposent. Et tantôt c'est un certain esprit qui souffle sur la jeunesse et la pousse à des nouveautés ; et celles-ci ne sont souvent que des résultantes. Je crois que c'est à peu près ainsi que nos sculpteurs se sont formés : les professeurs ont été entraînés. Mais eux se sont confinés dans l'étude de la nature. Exempts de tout archaïsme, guidés seulement par leur amour pour la vérité, ils ont travaillé la forme pour elle-même et ils la rendent souvent dans des ouvrages pleins de fraîcheur et conçus sans parti pris. Ce ne sont que des académies, et beaucoup de gens ne voient dans ces nudités qu'une impudeur flagrante et une sorte d'appel à la passion. Nous ne saurions nous associer à ces conclusions. Il nous semble que cette application à s'affranchir de la nécrose inséparable des imitations du passé, que ce travail, si honnête en soi, qui tend à dégager la forme vraie de la forme convenue est une préparation à l'inconnu et fait espérer dans l'avenir. Vienne, à un jour prochain, dans l'ordre des idées ou dans celui des faits, un événement qui imprime aux esprits un ébranlement profond, alors tout ce savoir sincère, tout cet acquis dont on conteste aujourd'hui l'emploi viendra mettre ses ressources au service de l'idée nouvelle. En somme, après s'être dépensée de tant de manières, la sculpture, instruite par l'exemple de nos maîtres, ces grands amoureux du vrai, s'est mise simplement à l'étude, et l'étude désintéressée accumule des réserves qui ne s'épuisent pas.

Me trompé-je ? Mais la justification de mon espoir, l'Exposition Universelle, me l'a déjà fournie. Les groupes, les statues, les bas-reliefs qui décorent les palais récemment bâtis, sont-ils indignes de notre passé ? MM. Barrias, Frémiet, Marqueste, Coutan, Injalbert, Boucher, Michel, et tant d'autres, ont-ils démérité ? Leurs compositions manquent-elles des lignes essentielles ? Leurs personnages sont-ils hors de proportion ? L'exécution est-elle heurtée, grossière, insuffisante ? Je ne le trouve pas. Au contraire, ces ouvrages sont bien entendus et d'une bonne tenue ; ils sont élégants et traités avec une souplesse et un naturel qui n'enlèvent rien à leur caractère monumental.

Et l'on nous parle d'une décadence ! Mais, en dépit de ceux qui la proclament et s'efforcent de la prêcher d'exemple, je ne la vois pas. En



LA ROCHEJAQUELEIN, PAR FALGUIÈRE

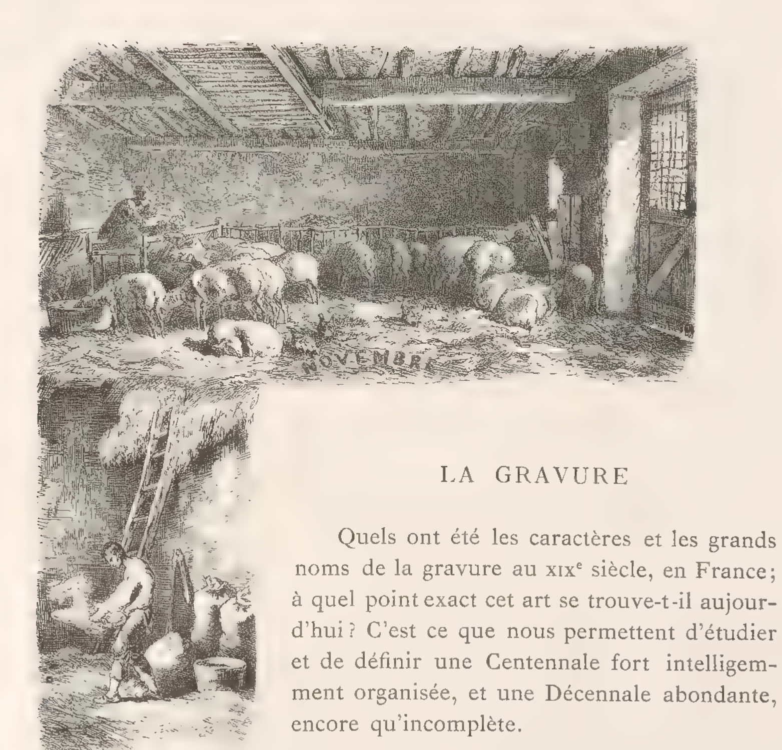
quoi donc consiste une décadence? N'est-ce pas dans un effacement croissant du sentiment de l'art et dans l'abaissement de l'exécution? Ces deux conditions ne se séparent pas. Elles ont quelque chose de fatal, et c'est leur caractère d'annoncer la barbarie. Or, s'il est vrai qu'il n'y a dans les faits que ce qu'il y a dans les idées, comment arrive-t-il que la pratique soit aujourd'hui si remarquable? Elle s'affine au lieu de déchoir : nulle part elle ne tombe dans le métier. Mais, comme je l'ai dit, l'esprit se recueille et se tient prêt. En attendant l'occasion, il entretient ses forces; il perfectionne ses moyens d'expression en se rendant de plus en plus maître de la technique. La main est exercée; l'habileté est grande, et le temps n'est plus où l'on pouvait dire d'un artiste qu'il n'avait pas le talent de son génie.

A l'Exposition, la sculpture présentait un spectacle fortifiant. Quoique l'espace lui eût manqué et que les plus belles œuvres n'eussent pas été dignement présentées, on peut affirmer qu'elle a honoré le siècle qui finit et fait augurer favorablement de celui qui va commencer. Surtout elle a démontré la sincérité absolue de toutes les générations de sculpteurs qui se sont succédé depuis cent ans. Ç'a été la glorification de leur conscience d'artistes. Leur art, au commencement du siècle, était comme enfermé dans une convention rigide. Il s'en est graduellement affranchi; la vie lui est revenue avec plus de liberté dans les études. David d'Angers, Pradier, Barye et Rude ont aimé l'art et passionnément la nature. M. Paul Dubois, M. Mercié et Falguière l'ont serrée de plus près. Maître lui-même, Chapu a servi de lien entre ces deux groupes illustres. En réalité, notre école, animée d'un sentiment idéal immanent, n'a cessé de marcher dans sa voie. Soutenue et dirigée par une préoccupation constante, elle semble avoir eu pour devise : toujours et toujours plus de vérité !

EUGÈNE GUILLAUME







LA GRAVURE

Quels ont été les caractères et les grands noms de la gravure au XIXe siècle, en France; à quel point exact cet art se trouve-t-il aujourd'hui? C'est ce que nous permettent d'étudier et de définir une Centennale fort intelligemment organisée, et une Décennale abondante, encore qu'incomplète.

GRAVURE SUR BOIS

La gravure sur bois a eu, dans ce siècle, son évolution totale. Renaissante avec Brévière dès 1815, mais plus encore avec Porret, gravant, en 1829, la vignette de Tony Johannot pour le titre de *La Mode*, le bois ne tardait pas à s'emparer du livre, son véritable domaine. Gigoux a raconté comment, pressé de travail par les éditeurs du *Gil Blas*, il « simplifiait ses compositions le plus possible, épargnait les ombres tant qu'il pouvait, afin d'éviter des peines mal rétribuées aux graveurs »; faut-il croire que ces considérations économiques ont eu pour résultat de fixer la formule de la vignette romantique? La chose est possible. En tout cas, ni les illustrateurs d'alors, Johannot, Decamps, Raffet, jusqu'à Eugène Lami et Meissonier, ni leurs graveurs Andrew-Best-Leloir — ce trio — Brévière, Porret, Caqué, Lavieille, Piaud, l'admirable Lavoignat, ne s'en sont écartés. Cette formule, d'ailleurs

était excellement adaptée au texte typographique; l'étudier, c'est étudier à la fois le livre et l'illustration. On n'a qu'à parcourir ces volumes fameux : *Les Sept châteaux du Roi de Bohême*, le *Molière* et le *Don Quichotte* de Johannot, le *Gil Blas* de Gigoux, l'*Ane mort* de Bourdin, le *Paul et Virginie* de Curmer, le *Béranger* de Perrotin, le *Journal de l'Expédition des Portes de fer* de Raffet, les *Contes Rémois*, de Meissonier, pour constater l'accord parfait de la gravure, du texte et de *l'esprit* de l'illustration. Je dis *l'esprit*, car ces vignettes sont, avant tout, spirituelles dans leur facture, dans leur dessin, dans leur intention. Le jour où l'on voulut autre chose, où l'on songea à distraire un peu moins et à émouvoir un peu plus, on fut amené à changer de manière. Doré fut l'instrument de cette transformation. Débarrassé de la préoccupation d'épargner du travail aux graveurs, il jeta à pleins pinceaux ses compositions in-folio, couvrant le bois d'un lavis expéditif, que ses collaborateurs furent bien obligés d'interpréter. Stéphane Pannemacker et Pisan introduisirent la teinte dans la gravure sur bois. Ils filèrent la taille aussi amoureusement qu'un buriniste de l'ancienne école. On peut contester l'utilité pour le livre de cette conquête du métier; elle n'en a pas moins sauvé la gravure sur bois d'une déchéance quasi certaine. Quand une formule touche à son terme, les regrets ne sont que le tribut louable d'une justice posthume. Qui pouvait sauver la gravure sur bois au moment où l'eau-forte la chassait du livre? La gravure en tons, qui, par son aspect non romantique, permettait encore la lutte et qui, grâce à une souplesse sans limites, allait trouver un débouché dans la reproduction des tableaux du Salon. Le bois allait faire de l'estampe!

Était-ce bien là sa fonction? Les questions de légitimité sont toujours délicates à résoudre. Il y a une tendance, aujourd'hui, à répondre non, catégoriquement. Pourtant, il est bien difficile de refuser à un procédé le droit d'aller jusqu'où il peut; il est dans sa nature qu'il progresse, qu'il croisse. La vignette romantique était charmante, mais n'était-elle pas toujours un peu la même? Croit-on qu'un siècle tout entier, avec ses quatre générations, s'en fût contenté? C'eût été vouer le livre à l'immobilité, et mieux vaut encore l'erreur que la stagnation. D'autant plus que, de tout temps, on a cherché à assouplir la gravure sur bois, alors même qu'on la travaillait sur bois de fil. On sait maintenant que certains bois de Dürer, de Holbein, ceux des *Heures* de Simon



Vostre, furent gravés en relief sur cuivre, de manière à obtenir des finesses que le buis n'aurait pu fournir. Et, à regarder la Centennale avec quelque attention, on s'aperçoit que les bois de Gauchard, de Rouget, antérieurs à Pannemacker et à Pisan (c'est-à-dire à 1860, et les



MOLIÈRE, PAR TONY JOHANNOT
D'après la gravure sur bois de H.-D. Porret

bois dont je parle sont datés, au catalogue, de 1856), sont déjà un acheminement non douteux vers la teinte. La gravure d'interprétation, du reste, — M. Béraldi le constate — se pratiquait trente ans avant Pisan. « Dès le premier jour, écrit-il, où un journal illustré eut besoin de faire reproduire un tableau ou un dessin quelconque, qui n'étaient pas spécialement exécutés en vue de la traduction en fac-simile sur le bois, la gravure en teintes était créée. »

Il est oiseux d'aller contre des nécessités qui finissent par s'imposer malgré tout. Mais il y a des exagérations qu'il faut éviter. La rivalité entre le bois et la simili-gravure en est une. La simili est un procédé mécanique, très inférieur au point de vue de l'art; à vouloir l'imiter, la gravure sur bois perd sa franchise, sa facilité d'impression, elle cesse d'être intelligente dans l'interprétation, pour n'être plus qu'une virtuosité de l'outil, et au point de vue commercial — le seul qu'elle envisage — elle coûte plus cher que la simili. En France, nous avons heureusement renoncé à cette pratique, qui n'a conservé de tenants que dans quelques ateliers où le bois se traite à l'entreprise, je dirais presque au stère. Par contre, il y a un retour prononcé vers la gravure plus allégée, plus franche, coïncidant avec sa rentrée dans le livre. MM. Clément Bellenger, Froment, Florian dans sa seconde manière, Quesnel, Boileau, Langeval, Martin, Parys, Robert, Tinayre, sans reprendre la facture romantique, entaillent franchement le bois, qui redevient typographique. Des illustrateurs nouveaux, Edmond Morin, puis Vierge, dont « le dessin, dit M. Roger Marx, dans l'*Image,* établi avec des tons simples, énergiques et cerné d'un robuste contour, est supérieurement *écrit* en vue de l'interprétation xylographique », ont réintroduit dans la gravure un fac-simile assoupli, qui n'a plus l'aspect trait de plume ou de pinceau de la vignette de Brévière et de Porret. Vierge a fait surgir autour de lui une véritable école de gravure, dont est sorti notamment M. Lepère.

M. Lepère est le plus réputé de nos graveurs actuels. Sa *Cathédrale de Rouen*, à la Centennale, est une pièce de toute beauté, d'une facture étourdissante et d'une couleur superbe. Mais, en outre, M. Lepère est devenu le *dessinateur-graveur* du bois, comme d'autres sont devenus les *peintres-graveurs* de l'eau-forte. Le premier il a fait des « bois originaux », créant une nouvelle manière, dans laquelle son réel tempérament d'artiste l'a fait aisément l'égal des meilleurs illustrateurs, au moins dans la note pittoresque, où il excelle. Son exemple a été suivi par M. Florian (quelques portraits dans la *Revue illustrée*, le frontispice et les rubriques de *L'Estampe et l'Affiche*, et son œuvre le plus important, les cinquante-deux compositions, pour Pelletan, de l'*Almanach du Bibliophile*, année 1899), par M. Paillard (une illustration pour *Bruges la Morte*), par MM. Lucien Pissarro, d'Espagnat, Tony et Jacques Beltrand, Laboureur, Ardail, Perrichon, Colin, et autres graveurs dont on peut voir les planches dans la collection de l'*Image*, parue en 1897-1898.





LA MONTAGNE SAINTE-GENEVIÈVE.

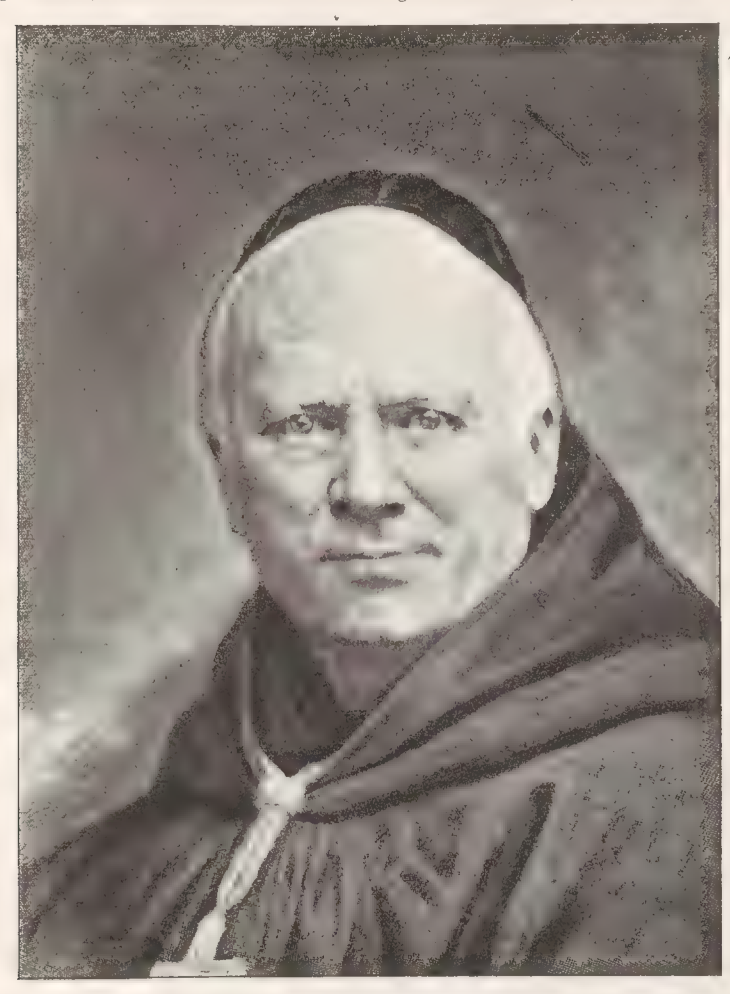
Gravure sur bois originale de M. Lepère.

L'heureuse réaction qui ramenait le fac-simile ne s'est pas arrêtée là. On a voulu reconquérir la naïveté des premiers xylographes, et réinventer la gravure au canif. M. Lepère a donné le branle, accompagné par M. Vallotton. La gravure au canif a fourni et fournira quelques épreuves curieuses, de celles qu'on dit *amusantes*, en style d'amateurs, mais elle paraît déjà perdre de son importance, en n'étant plus qu'un support pour la couleur. Nous y reviendrons à la fin de cette étude.

LA GRAVURE AU BURIN

L'histoire de la gravure au burin au XIXe siècle comprend la fin de la taille régulière et la naissance du travail libre. Le vieux burin brille d'un dernier éclat avec Bervic, le baron Desnoyers, Tardieu, Lignon, Martin, — puis meurt. Il agonise littéralement pendant la période romantique, où toute la vogue va successivement à la manière noire, à la lithographie, à l'eau-forte originale. On n'a pas assez de sarcasmes, dans *L'Artiste*, pour les burinistes que soutient l'Institut. Comme il arrive presque toujours dans un changement de mode en art, la littérature et la politique s'en mêlent. On n'aime plus le burin parce qu'il est classique, bourgeois ; bien peu s'avisent de ne plus aimer le burin simplement parce que Bartolozzi a fatigué et parce que l'on s'engoue de certains sujets pour lesquels la « majesté » de la taille n'est pas faite. L'ancien burin convenait admirablement aux sujets bien équilibrés, calmes, comme l'est toute la peinture italienne du XVIe siècle, la peinture française du XVIIe et, au XIXe, celle de David, d'Ingres, d'Ary Scheffer, de Paul Delaroche ou de Gérard. Là, il était et est encore supérieur. On ne peut se défendre d'un intérêt très vif pour l'*Enlèvement de Déjanire* de Bervic, le *Talleyrand* de Desnoyers, la *Vierge au poisson* de Lignon, le magnifique *Barras* de Tardieu. Mais à une peinture nouvelle il faut un procédé de gravure nouveau. Delacroix, Devéria, Couture, Gigoux, avec leur fougue, leur flagrance de coloris, ne se trouvaient pas à l'aise dans l'uniforme de la taille « militaire », comme l'appelait Charles Blanc. D'autre part, les burinistes d'alors n'avaient que dédain pour les nouveaux venus ; la querelle des anciens et des modernes recommençait, avec la même aigreur de part et d'autre que sous Colbert. Or, un art qui, d'une façon générale, vit en dehors de son temps est un art qui se momifie. La gravure a pour support la

peinture ; il est tout à fait inutile de regraver sans cesse, et avec la même



DOM GUÉRANGER
D'après la gravure au burin de Gaillard.

vision, Raphaël, Michel-Ange et le Poussin, si suggestifs que soient ces grands dieux.

Le burin devait périr ou se transformer. Il se transforma. Déjà Henriquel-Dupont, faisant un chef-d'œuvre d'une œuvre ordinaire, gravait l'*Hémicycle* de Paul Delaroche, d'un outil moins asservi aux formules professées et laissait au papier son rôle de lumière, ce qui ne se voyait plus depuis longtemps. Par lui le burin redevenait vif et clair et sortait de l'académisme. Un pas de plus, et Henriquel accomplissait la révolution qui devait sacrer Gaillard grand graveur du siècle.

Gaillard est le véritable graveur contemporain, bien qu'il n'ait exercé son talent que sur des œuvres classiques. Mais il agissait comme les premiers imprimeurs qui, avant de divulguer la pensée de leur époque, publiaient des *Donats*. Son interprétation, du reste, n'était pas une répétition. En gravant la *Tête de cire* ou le *Saint Georges*, ou l'*Homme à l'œillet*, il faisait œuvre personnelle, tout autant qu'en gravant les portraits originaux de Pie IX ou de dom Guéranger. Avec lui, c'en est fini de la gravure de manuel. Une taille n'a plus de signification par elle-même ; on n'apprendra plus *a priori* comment il faut conduire un burin pour obtenir une draperie et combien de points amènent à la lumière d'un méplat. Il « dessine dans la taille » ; son outil est pareil à un crayon dans la main d'un dessinateur. Il collabore vraiment avec l'auteur, et son trait ne relève que de son inspiration et de son intelligence. Aussi, plus de règles. Il les a toutes rejetées, sauf celles qui sont inhérentes à la matière et à l'outil qu'il emploie.

La liberté proclamée par Gaillard n'a pas été admise également par tous les graveurs, quoique tous en aient retenu quelque chose. Il y a, parmi eux, les *modérés* et les *radicaux*. MM. Didier, Lamotte, Massard, Jules et Achille Jacquet, Salmon, Levasseur, Achille Lefèvre, Vyboud, peuvent être comptés au nombre des premiers, de ceux qui ont conservé le souci des nobles entrecroisements et des tailles bien filées, sans toutefois retomber dans le défaut du vieux burin et couvrir toute la planche de travaux. Parmi les *radicaux*, nous trouvons quelquefois les Jacquet, M. Schütz, M. Léopold Flameng, dont la *Vierge au Donateur* d'après J. van Eyck et l'*Adoration des Bergers* d'après van der Goes sont des pages hors ligne, M. Lionel Lecouteux, M. Florian et ses étonnants fac-simile des crayonnages de Renouard, M. Burney, l'élève de Gaillard, digne du maître, enfin MM. Sulpis et Patricot.

M. Sulpis est un coloriste. A la fois ingénieux et scrupuleux, dans une toile froide comme le *Sacre* de David, il parvient à éviter toute



LA PROCESSION DES ROIS MAGES, PAR BENOZZO GOZZOLI (FRAGMENT).

D'après la gravure au burin de M. J. Patricot.

monotonie et à intéresser vivement par la variété de ses moyens. Il est évidemment un buriniste excellent, à qui l'on peut seulement souhaiter un dessin plus serré. Quant à M. Patricot, il est extraordinaire. Ses interprétations de Gustave Moreau — *Médée et Jason*, *Le Jeune homme et la Mort*, — la *Judith* et la *Vénus* de Botticelli, les fresques du palais Ricardi, ont la valeur de planches originales, traitées par un grand artiste, tellement la simplification en est audacieuse, le dessin plein d'aisance et d'exactitude, le modelé condensé et expressif. Quand on compare — et la chose est facile — la gravure de *Médée et Jason* avec l'original qui figure à la Centennale, on est stupéfié de la crânerie avec laquelle la planche est enlevée. Ah! M. Patricot ne s'embarrasse pas dans les détails! Il ne se noie pas dans l'océan des valeurs! D'un coup d'œil extrêmement pénétrant et juste, il a pesé ce qu'il importait de rendre pour ne pas trahir Gustave Moreau et ce qu'il fallait abandonner pour conserver à la planche la grande allure digne de Patricot. Et l'on peut affirmer que si la gravure est belle, sa qualité n'est pas prise au détriment du tableau. La fidélité, dans ce qu'elle a de substantiel, marche de pair avec la virtuosité. C'est Patricot, mais c'est aussi Gustave Moreau, Ingres, Sandro, Benozzo Gozzoli.

De tels burins sont de nature à reconcilier les amateurs avec la gravure de reproduction. Ils prouvent cette vérité, énoncée par M. de Chennevières, que « tant qu'il y aura un grand peintre et un grand sculpteur, il y aura place auprès de lui pour un grand graveur ». Les interprétations d'un Jacquet, d'un Sulpis, d'un Burney, d'un Patricot, sont aussi exactes que la meilleure des héliogravures, — lesquelles, soit dit en passant, ne sont bonnes qu'à la condition d'être retouchées par un graveur, qui détruit absolument le caractère de sincérité immédiate qu'on leur prête. Mais, en outre, elles sont de l'art, tandis que les photographies n'en sont pas. Nous ne pouvons que souhaiter vivement au burin d'interprétation de voir se rouvrir pour lui les cartons des collectionneurs, qui n'ont pas de raisons pour moins apprécier les traductions qu'il leur donne avec tant de brillant; que des burins originaux, souvent moins louables, bien que ceux signés de MM. Deturck, Manesse, Barbotin, Fattorini, Le Nain, Achille Jacquet, puissent légitimement intéresser.

L'EAU-FORTE

L'histoire de l'eau-forte est particulièrement importante, car, depuis



Callot et Claude Gelée, elle n'avait point montré une aussi belle effervescence que dans ce siècle. Comme la gravure sur bois, la gravure à l'eau-forte originale a eu une véritable renaissance, sinon avec le magistral portrait de Pressigny, *J.-B. Ingres fecit Roma 1816,* du moins avec Huet, dont le *Cahier de six eaux-fortes* parut au Salon de 1834 et fut signalé par Gustave Planche ; avec Charles Jacque, qui était au plein de son talent en 1845 ; avec Célestin Nanteuil, le précurseur de Buhot pour les *marges symphoniques*, qui gravait, au compte de Renduel, des illustrations pour Victor Hugo en 1832 et pour Musset en 1833 ; avec Delacroix, Barye, Raffet, Johannot, Bléry, Hervier, qui tous faisaient prendre corps à l'eau-forte et l'amenaient à « l'intensité » qu'elle devait trouver chez Saint-Marcel (1848), chez Daubigny (1851), ch[illegible]eys, Corot, Millet, et surtout chez Méryon qui, en six ans, de 1850 à 1856, la conduisait à son maximum de puissance.

Ensuite, c'est l'époque de l'eau-forte militante : Bracquemond, [illegible]os, Bonvin, Ribot, Whistler, Seymour-Haden (ces deux derniers Anglais et Américain, mais révélés à Paris), Jongkind, Rops (francisés), Chauvel, Jules Jacquemart, enlèvent successivement toutes les positions. D'autres s'essaient en passant, comme Manet, et d'autres commencent, comme Pissarro, dont l'œuvre, d'aspect particulier, rappelle sa peinture. C'est la période héroïque ; les grands combats se livrent entre le burin académique et l'eau-forte libre. La *Gazette des Beaux-Arts,* fondée en 1859, apporte à la liberté l'appui de ses commandes et l'autorité de ses jugements. Philippe Burty, Galichon, Charles Blanc, mènent la campagne. Il n'y a pas un artiste de valeur que la *Gazette* n'ait révélé, ou dont elle n'ait publié une œuvre remarquable : de Legros, la *Charrette brisée*; de Gaillard, l'*Homme à l'œillet*, le *Gattamelata*, la *Tête de cire* ; de Charles Jacque, la *Lisière de bois* ; de Daubigny, le *Lever de lune*; de Jacquemart, des dessins d'armes, et toute la pléiade : Flameng, Courtry, Rajon, Boilvin, Burney, Lalanne, Gaucherel, jusqu'à Gaujean et Bertrand, avec leurs planches en couleurs, et à Waltner. Cette période, qui s'étend de 1850 à 1880, est extrêmement féconde ; Bracquemond, Ch. Jacque, Jacquemart, qui meurt à cette date extrême après avoir créé, et de — quelle façon magistrale ! — le rendu des objets d'art, Buhot, Daubigny, Hédouin, Rajon, y donnent la plus grande partie de leurs chefs-d'œuvre.

Mais les luttes cessent, et, vers 1880, l'eau-forte triomphe presque

sans concurrents. Les burinistes, sauf Gaillard, Flameng, Ach. Jacquet, se laissent oublier ; le bois est chassé du livre par le procédé et l'eau-forte ; la lithographie originale ne compte plus que Manet et Fantin-Latour pour partisans. On ne voit partout que l'eau-forte. A la gravure originale, pour laquelle elle est faite, elle s'est depuis longtemps adjoint la gravure de traduction, pour laquelle elle offre moins de sûreté, mais où, néanmoins, elle produit des pièces de premier ordre. Le *David* de Gustave Moreau, le *Boissy d'Anglas* de Delacroix, l'*Érasme* d'Holbein, par Bracquemond ; la *Hutte* de Rousseau, le *Tronc d'arbre* de Diaz, par Chauvel, qui « a élevé la gravure de paysage à la hauteur d'une estampe » ; l'exquise *Source* d'Ingres, par Léopold Flameng, une des plus suaves gravures de ce temps et l'une des plus remarquables par la délicatesse du modelé et le ménagement des blancs ; l'*Angélique* par le même, et son fac-simile étonnant de la *Pièce aux cent florins,* le portrait d'*Edmond About* de Baudry, par de Mare ; les charmantes vignettes d'Hédouin ; les *Bibliophiles* de Fortuny, et le *Bacchus et Ariadne* de Ranvier, par Boilvin ; les portraits de *Masaccio* et de *Rembrandt* par Waltner ; les Rembrandt et les Watteau de Rajon, et surtout les soixantes planches des *Gemmes et joyaux de la Couronne* par Jacquemart, ainsi que le *Défilé de Nancy*, le *Liseur* d'après Meissonier, ou *Le Soldat et la jeune fille qui rit* d'après van der Meer ; ces planches hors ligne ont procuré à l'eau-forte comme un frisson nouveau. Il convient aussi de rappeler la contribution importante apportée à l'estampe par *L'Art*, sous la direction Gaucherel.

Aujourd'hui, l'eau-forte cède du champ. Les procédés photographiques ont entamé le domaine de l'interprétation, et tant de croquis sans mérite ont envahi la production originale, que le public s'est lassé. MM. Chauvel, Le Rat, Laguillermie, Lalauze, Henri Lefort, Boulard, Coppier, Mongin, Flameng, Mordant, Muller, etc., travaillent encore abondamment, mais pour l'Amérique et l'Angleterre (où l'estampe de grand format conserve des débouchés), pour la Chalcographie, pour quelques revues, pour un certain nombre de livres illustrés, et... pour la gloire. Les amateurs français ne recherchent plus l'eau-forte de traduction qui, ces dernières années, a même été remplacée, dans les catalogues des ventes, par l'héliogravure et la simili !... Pour l'estampe originale en noir, elle conserve des partisans quand elle est bonne et quand l'épreuve est belle. Il n'est pas indifférent, on peut le croire,



qu'elle soit signée d'un nom connu : Rodin, aux violentes pointes sèches; Besnard, admirablement souple et large; J.-P. Laurens, rude; Michel Cazin, fougueux comme un Legros; Desboutins, nerveux et vibrant; Helleu; Bonnat; Brunet-Debaisne; etc.

Les amateurs et les critiques vont aussi aux jeunes, à ceux dont le talent se manifeste ou promet : Béjot, successeur, à quelque distance, de Méryon, portraitiste de Paris comme Lepère, que l'on retrouve aussi dans l'eau-forte avec le même sens du pittoresque que dans ses bois, et, comme Raffaëlli, poète des « fortifs » ; Louis Legrand, religieux et pervers, un Rops, avec une autre facture, plus peuple; Leheutre, à la vision fine ; Renouard, l'inouï notateur du monde entier et de tous les mondes; Chahine, observateur incisif; d'autres encore, car je ne puis tout citer.

Mais la période d'engouement pour l'eau-forte est passée. Ne le regrettons pas : les meilleurs restent ! L'eau-forte ne peut pas mourir, car elle est, aux mains des peintres, un moyen trop commode pour l'expression de leur pensée dans sa première fraîcheur. Aussi ne l'ont-ils jamais abandonnée et ne l'abandonneront-ils jamais complètement. Il y aura toujours, sous la cendre, des braises qui permettront de rallumer la passion.

LA LITHOGRAPHIE

Quand de Lasteyrie, en 1816, eut vulgarisé en France le procédé récemment découvert en Allemagne par Senefelder, et pour lequel, dès 1802, André avait pris un brevet, ce fut une véritable fièvre. Tout le monde se mit à faire de la lithographie : les princes, la bourgeoisie, les artistes, et l'on mania le crayon lithographique presque aussi fréquemment que maintenant on manie la chambre noire et le collodion. Puis, ce beau feu se ralentit. La lithographie se concentra et ne fut plus que ce qu'elle devait être, un procédé d'art pour les artistes. C'est alors que commence ce qu'on peut appeler la belle époque. Aux tons gris et uniformes de Bergeret, de Lejeune et de Denon se substitue la gamme des valeurs qui vont du noir profond et soutenu aux gris argentins et légers, et la lithographie, dès lors, revêt tout son caractère. Elle est employée, d'une part, par les peintres, qui s'en servent comme « d'un carnet de poche »; d'autre part, par les lithographes originaux proprement dits; en troisième lieu, par les lithographes de reproduction.

Faut-il citer des noms ? Ils abondent dans chaque genre. C'est,

parmi les peintres, Prud'hon, pour la grâce de qui cet art gracieux semble particulièrement inventé, lithographiant *L'Enfant au chien*; c'est Bonington, qui promène à travers la France son crayon délicat et son âme éprise de pittoresque; c'est Géricault, avec des *Boxeurs* aux muscles saillants, d'un réalisme fort peu davidien; c'est Carle et Horace Vernet; c'est Roqueplan; c'est Delacroix, qui, dans la suite de *Faust* et dans d'autres pièces, se montre extraordinairement coloré et vigoureux; c'est Dupré, dont l'œuvre, composé de sept planches, est d'une qualité incomparable; c'est Huet, dont les douze pièces des *Paysages* sont autant de chefs-d'œuvre; c'est Bonhommé et ses forges, Louis Boulanger et son farouche romantisme, Ingres, Corot, Bresdin, ce bohême; Boilly, Barye, Charles Jacque, dont les lithographies ont des vigueurs d'eau-forte; Chassériau, qui créa une merveille, la *Vénus Anadyomène*; Decamps, Hervier, avec ses masures et ses barques; Théodore Leblanc, que M. Béraldi tira de l'oubli; Manet, pour qui la pierre lithographique fut bien un « carnet de croquis », comme, d'ailleurs, l'avait été le cuivre et le vernis; Tassaert, etc.

Parmi ceux qui s'adonnèrent plus spécialement à la lithographie originale, il faut citer de très grands noms : Charlet, dont le *Voltigeur* et le *Carabinier* firent époque et marquèrent la limite du procédé dans la puissance; Célestin Nanteuil, qui fut surtout lithographe quand le romantisme eut passé et qui se répandit dans une foule de couvertures de romances, aujourd'hui recherchées; Guillot, Vigneron, de Lasteyrie, les portraitistes du *Calicot*; Traviès, l'inventeur de Mayeux; Monnier, le père de Joseph Prudhomme; Philippon, le parrain de Robert Macaire; Lami, qui sut voir un XIXe siècle chatoyant et aristocratique; Gavarni, non point « poète des chloroses », comme le prétend Baudelaire, mais peintre de mœurs et moraliste de bonne frappe, dont les légendes lapidaires ont préparé les voies à Forain, au demeurant une grande figure; Raffet, le géant; Daumier, l'énorme : deux sommets, l'épopée et la satire : Raffet crayonnant « les héros d'une Iliade qu'Homère n'inventerait pas », Daumier, peignant l'humanité dans ses laideurs morales et physiques, puissant toujours, tragique parfois, comme dans la *Rue Transnonain* et le *Fantôme de Ney devant le Luxembourg*. Raffet n'a point laissé d'héritier, faute d'un Napoléon; Daumier nous a laissé Degas. Est-ce tout? Il faudrait encore citer les autres collaborateurs de Philippon à la *Caricature* et au *Charivari* : Granville,

Bouquet, Pigal, Decamps, Desperet, puis Devéria, dont l'œuvre abondant a une distinction et un charme particuliers qui faisaient dire à Gigoux, bon lithographe lui aussi : « Un quelque chose de plus, et ce



TOLSTOÏ
D'après la lithographie de M. H. Lefort.

serait van Dyck »; Isabey, vaporeux et argenté ; Jules Laurens, souple et ferme; Lepoitevin, dont les *Diableries* firent fureur, titre de gloire périmé.

Enfin, parmi les maîtres de la reproduction, Aubry-Lecomte, Sudre, Vernier, Soulange-Tessier; Mouilleron, le plus riche de tous,

« celui dont les planches, d'une superbe pâte, — écrit M. Béraldi — sont construites avec de si brillantes ressources qu'elles ont la saveur de morceaux originaux » ; Chauvel, aussi admirable dans ses lithographies que dans ses eaux-fortes.

Puis, la lithographie périclita, étouffée par l'eau-forte. Les peintres l'abandonnèreut, à part Fantin-Latour, Manet et Redon, et seule la gravure de reproduction continua à se manifester aux expositions avec Sirouy, Maurou, Gilbert, etc. Cela alla ainsi, jusqu'en 1889.

A cette date, il y eut un grand mouvement de reprise et, à l'exposition du Centenaire de la Lithographie, en 1895, Forain, Willette, Steinlen, Chéret, renouaient, avec Fantin-Latour, Odilon Redon et Lunois, les traditions. D'autres suivaient, comme Carrière, penseur mélancolique et portraitiste profond, Helleu, Dillon, Léandre, Jean Veber, Hermann Paul, Jeanne Jacquemin, Geoffroy, Boutet...; mais le mouvement n'a pas pris d'ampleur et est resté la manifestation isolée de quelques artistes, de premier ordre il est vrai.

LA GRAVURE EN COULEURS

Mais où la lithographie s'est relevée, c'est dans l'estampe en couleurs. La polychromie gouverne la fin du siècle, comme l'aqua-tinte avait gouverné celle du siècle précédent. M. Bracquemond écrivait, dans son rapport officiel de 1889 : « Le fait dominant, la tendance caractéristique de la gravure actuelle, c'est la recherche de la couleur », mais il entendait ce terme à la façon des graveurs, pour qui il signifie une grande variété dans les valeurs du noir au blanc. Il aurait pu l'entendre autrement, car déjà Manet avait lithographié son *Polichinelle* ; la chromolithographie s'était établie depuis longtemps dans le livre avant de sévir commercialement; enfin, Chéret avait constellé nos murs de ses éblouissements. Il était inévitable que l'estampe s'emparât d'un moyen d'art qui donnait satisfaction à ce goût immortel de la couleur, que l'on satisfaisait précédemment par le coloriage gommé des lithographies de Daumier et de Gavarni, ou par l'aquarellage, plus acceptable, des dessins à la plume d'Henri Monnier. A l'heure actuelle, la lithographie en couleurs jette un vif éclat, par Chéret, cette lumière et cette joie ; par Toulouse-Lautrec, ce grand simplificateur ; par Lunois, ce dessinateur ferme et ce coloriste rude ; par Dillon, chantre des pavés miroitants ; par

Dulac, mort jeune, poète mélancolique et religieux des soirs ; par Henri Rivière, décorateur plein de charme; par Jossot, décorateur plein de verve bouffonne ; par Grasset, décorateur plein de science ; par Veber, caricaturiste de grande lignée ; par Steinlen, sobre et puissant ; par Jeanniot, par Hermann Paul, par Ibels, par de Feure, par Auriol ; par Moreau-Nélaton, toujours simple ; par Maurice Éliot, toujours fin ; par d'autres artistes encore, innombrables, car la mode commande et il y a parfois un grand « tintamarre de crayons et de cervelles ».

Mais il n'y a pas que la lithographie qui ait abordé la couleur : il y a aussi l'eau-forte, il y a le bois, il y a même le burin ! Oui, M. Barbottin a fait quelques intéressants burins en couleurs, mais il est le seul. Pour le bois, l'abondance n'est pas, non plus, ce qui gêne : M. Henri Rivière, M. Lepère, et un tout jeune, M. Maurice Delcourt. Nous n'avons pas le pendant, en France, de William Nicholson et de ses hardies simplifications : M. Jeanniot, un autre débutant M. Marçais, M. Eugène Vibert, M. Jacques Beltrand, ont rehaussé d'aquarelle leurs bois au canif — car tous ces bois sont au canif — mais n'ont pas fait de gravure en couleurs proprement dite, ce mot devant être réservé aux tirages avec plusieurs planches superposées. Ce serait presque encore de la couleur que le tirage de deux planches noires, dans le but de donner plus de profondeur aux ombres, qu'ont pratiqué M. Florian et quelques autres. Cette année même, M. Froment, interprétant M. Steinlen dans l'*Histoire du chien de Brisquet*, a gravé des bois en quatre tons — et pas au canif. Enfin, M. Lucien Pissarro a fait, à Londres où il s'est fixé, un petit nombre de bois originaux en couleurs, dans une facture moins sommaire que celle de nos xylographes et moins fine que celle qu'on a coutume d'obtenir avec le burin. C'est de ce dernier instrument qu'il se sert. Le bois en couleurs n'est qu'à son début, bien qu'il remonte à Brévière, et que l'œuvre de MM. Lepère et Henri Rivière soit des plus importants. Il serait bien surprenant qu'il n'entrât pas dans la ronde où tourbillonnent la lithographie et l'eau-forte.

Car celle-ci compte, en couleurs, un nombre de plus en plus grand de partisans. Il y en a de fort médiocres. « Cet art d'exception, pour lequel il faut être né, auquel tant de peintres excellents ont touché pour y renoncer sagement, sentant d'abord qu'ils n'y donneraient rien de nouveau, a sombré dans la banalité du métier, brassé par des mains mercenaires, expéditives et indifférentes, pour un public payant et servi

selon ses goûts. » Ce que Poulet-Malassis pensait de la gravure en noir, on peut le penser — et avec combien plus de raison! — de la gravure en couleurs. Celle-ci, disons-le, est souvent un attrape-nigauds. Le coloriage est un moyen de plaire « à un public servi selon ses goûts ». Il faut donc faire un choix sévère dans l'amoncellement de la production.

Il faudrait aussi, en même temps que les tempéraments, étudier les techniques, qui sont compliquées et diverses : on peut dire que toutes les manières d'attaquer le cuivre sont mises en usage : acide, aqua-tinte, manière noire, pointe sèche, burin, roulette, selon l'effet à obtenir. Si l'on voulait diviser les graveurs en deux camps — ceux qui couvrent toute la planche et ceux qui réservent le papier, ou encore ceux qui préfèrent le trait et ceux qui préfèrent la teinte, — on éprouverait souvent de l'embarras, tellement il y a encore d'incertitude et de mélanges. Sauf M. Raffaëlli, dont les pointes sèches en couleurs sont nettement faites de tailles, et M. Helleu — on peut y ajouter Henri Guérard, Duez, Louis Legrand, mais pas toujours — les autres tantôt se servent du papier et tantôt le couvrent, tantôt usent de la pointe et tantôt du grain. On ne peut que signaler les meilleurs : Jeanniot, Ch. Maurin, F. Piet, Steinlen, Mlle Marie Gautier, Mme Voruz, Robbe, Delâtre, Francis Jourdain, Houdard, Ranft, van Muyden, Roy, et, parmi les graveurs de reproduction, Gaujean, Bertrand, Lalauze. Une mention, pour finir, à ce chercheur de sensations neuves, M. Pierre Roche, dont les gypsographies avoisinent le bas-relief et la peinture et sont, pour cette cause, cataloguées à la gravure. « Estampes de sculpteur, » a dit M. Roger Marx : le mot a déterminé l'attribution.

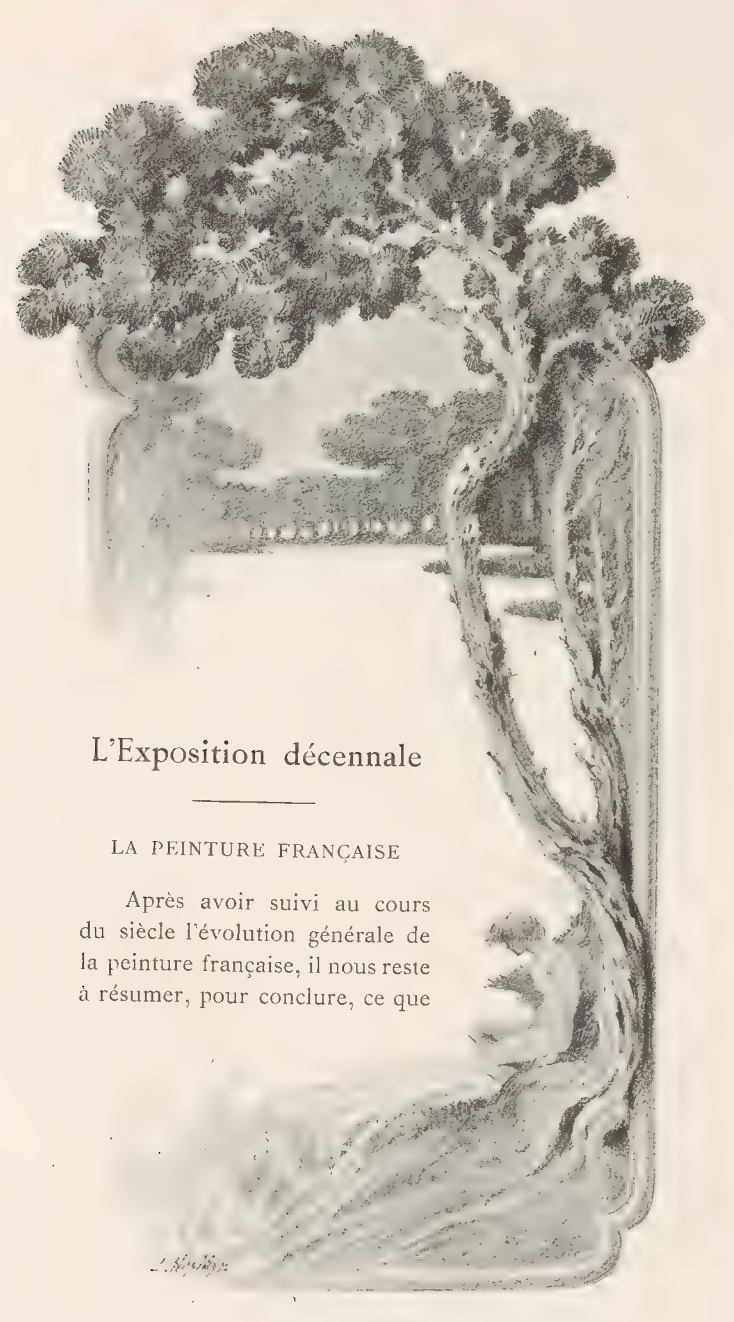
De cette étude, trop longue sans doute, et trop brève à coup sûr, il se dégage : 1° que la recherche du coloris domine l'estampe contemporaine, dont l'ambition est de décorer, d'une façon moins sévère que le blanc et le noir, l'appartement; 2° que les procédés de gravure en noir ont subi un fléchissement : la reproduction par suite de la concurrence photographique, la gravure originale par suite de la concurrence de la couleur; mais la gravure originale de maître, même en noir, n'a rien perdu; 3° que le burin libre renaît; que le bois a une tendance marquée à reprendre, au moins dans le livre, et que la lithographie seule, à part un léger mouvement, demeure dans le *statu quo*.

CLÉMENT-JANIN



VOLET DE DROITE DU TRIPTYQUE "L'ADORATION DES BERGERS"

(Musée de Santa Maria Nuova, à Florence)



L'Exposition décennale

LA PEINTURE FRANÇAISE

Après avoir suivi au cours du siècle l'évolution générale de la peinture française, il nous reste à résumer, pour conclure, ce que

la « Décennale » a pu nous apprendre de l'état présent de notre école et de ses tendances dominantes à la fin d'un siècle, tout compte fait, si glorieux.

Et d'abord, il y aurait lieu d'examiner une question préjudicielle. Peut-on considérer cette Décennale comme une représentation complète, ou tout au moins suffisante, des forces actives de notre école ? Tous les « maîtres » y paraissent-ils en des œuvres caractéristiques ? Et,



L'ATTENTE, PAR M. AMAN-JEAN
(Appartient à M. Maciet.)

à côté des maîtres, a-t-on pris soin de montrer tout ce qui, chez les jeunes, a été tenté d'intéressant et de significatif ?

Quelques amis de MM. Claude Monet, Renoir, Pissarro se sont plaints de n'y voir aucune *Meule* ou *Cathédrale*, aucune *Baigneuse* ou *Femme au piano*, aucune *Vue de Paris* ou de *Rouen*, c'est-à-dire aucune des dernières œuvres les plus marquantes du groupe impressionniste. Il est probable que les peintres eux-mêmes se sont volontairement abstenus, selon leur habitude (ils ont leur salle d'exposition chez des marchands achalandés) : il n'est pas vraisemblable, en effet, que le jury leur eût fermé la porte s'ils s'étaient présentés. Il est juste, en tout cas, de combler par la pensée ces vides regrettables ; dans une revue générale de l'art français contemporain, il serait simplement ridicule d'affecter de négliger le groupe impressionniste. Mais, comme, dans la



Mme LA COMTESSE DE B..., PAR M. F. HUMBERT

salle qui fait communiquer la Décennale et la Centennale, on peut voir la *Danseuse* de M. Renoir, toute fleurie de lumière, et *Antibes* et les *Pins parasols* de M. Claude Monet, non loin des *Foins* de M. Raffaëlli et de la *Veuve de Pierrot* de M. Willette, où des noirs en gaîté fraternisent tendrement avec des roses en deuil, il est facile de restituer par la pensée ce qui manque à la collection.

J'ai recueilli une autre plainte. Un jeune homme pâle, tout de velours noir habillé, dont le col disparaissait sous une longue chevelure, regrettait tout haut l'absence de l'école « néo-idéaliste », celle qu'un sâr, jadis, instaura « sous le Tau, la croix grecque, la croix latine, devant le Beauséant et la Rose crucifère, en communion catholique romaine avec Hughes des Païens et Rosen Kreuz, pour réparer l'erreur d'Orphée, former une milice pour le salut de l'idéalité et dresser le temple de Beauté ». Vous aviez peut-être oublié ces choses augustes, mais j'ai sous les yeux le texte du mandement. La plainte du jeune homme pâle est mal fondée, car MM. Henri Martin et Aman-Jean (médaille d'honneur et médaille d'or, s'il vous plaît, de l'« Universelle ») exposèrent au Salon de la Rose✝Croix et je vous assure qu'ils valaient mieux que leurs voisins de cimaise, bons garçons dont tout le mysticisme pressé, condensé et amalgamé n'eût pas rendu de quoi former une âme de simple gâte-sauce dans les cuisines de Montsalvat.

Donnez, pour être scrupuleux jusqu'à la minutie, un souvenir aux « évolutionnistes, pointillistes, symphonistes et symbolistes » dont « la technique féconde » ou la « stricte technie » devait, « au moyen de la division méthodique du ton et par des directions de lignes très entendues », apporter à l'art et révéler au monde des moyens d'expression singuliers et nouveaux, commentés en proses absconses par des préfaciers graves et pontifiants.... (Exemple : « paysages séquaniens où, je m'assure, se doit remarquer un ciel indicateur, l'âme même de ce paysage »), et vous pourrez espérer n'avoir rien oublié.

Et quand vous vous serez représenté ainsi, dans son ensemble et ses contradictions, de leur extrême-droite à leur extrême-gauche, comme un raccourci de tout ce qui s'est peint en France en ces dix dernières années, si vous essayez de faire une sorte d'examen de conscience, de vous demander : pourquoi ces choses et non pas d'autres ? d'où vient cet art et où va-t-il ? dans quelle mesure se rattache-t-il à notre passé et quel avenir prépare-t-il ?... je ne prétends certes pas que vous trouverez à

ces questions des réponses toujours nettes et concordantes, et chacun sans doute les résoudra diversement, selon ses préférences intimes, son éducation, la construction de son œil et celle de son esprit ; il semble



MARCHESINA D'A. S., PAR M. PAUL DUBOIS

pourtant qu'il ne soit pas impossible à un observateur impartial de s'orienter et de tirer au moins quelques conclusions.

La première, c'est que, tout compte fait, la liberté est bienfaisante. On a dit, on a même écrit que, dans l'incohérence de la production contemporaine, l'affolement ou le dévergondage de quelques-uns, le scepticisme des autres, l'absence générale de volonté directrice, une chose ou plutôt un homme nous était par-dessus tout nécessaire, et l'on

a entendu demander, réclamer un nouveau David, ou tout au moins, à son défaut, une sorte de prise en charge par l'Institut des expositions et de la « direction » des Beaux-Arts. Ses pires ennemis, à mon avis, ne pourraient lui souhaiter de présent plus funeste. Mais, enfin, si l'épreuve le tente, il y a au moins un Salon annuel où, par les ateliers qu'il dirige, les récompenses dont il dispose, les ambitions et les vanités qui rôdent autour de lui, l'Institut est maître à peu près absolu ; il ne tient qu'à lui d'en faire un modèle accompli... Quant à l'avènement d'un nouveau David, si l'on souhaite par là la venue d'un maître à la volonté forte, à l'esprit clair et passionné, à la main ferme..., qui ne l'acclamerait avec empressement ? Mais si, comme je le crains, on entend le retour d'un doctrinarisme étroit, d'un formalisme impérieux, servi par des théoriciens et une académie césarienne ou jacobine (les deux ne font qu'un) constituée en tribunal correctionnel ou en chambre des mises en accusation, on prouve tout simplement qu'on n'a rien compris et qu'on n'a rien aimé du siècle qui va finir. Tout ce qui, dans l'art français de ce siècle, a rayonné sur le monde, tout ce qui a non pas seulement continué, mais rajeuni, agrandi les forces d'expansion de notre génie, tout ce qui — le faisant plus humain — a fait le plus admirer et le mieux aimer la France, s'est fait contre l'académisme. Nous en sommes à peu près débarrassés ; mais son œuvre néfaste est encore assez près de nous pour qu'à cette seule menace « les chassepots partent tout seuls ». J'ai entendu de mes oreilles, il y a des années, devant de purs chefs-d'œuvre de Corot, tel grand académicien ricaner — je ne trouve pas d'autre mot — si « spirituellement » à la fois et si haineusement, qu'il m'a semblé voir revivre en une vision soudaine toute la vieille Académie, et j'ai compris le mal qu'elle a pu faire quand, animés d'un pareil esprit, coalisés contre l'art moderne, romains plus que français, les académiciens avaient d'autres droits que celui de revêtir un habit vert les jours d'enterrement, en attendant l'honneur suprême de le faire étaler sur le drap noir de leur cercueil.

Tenons-nous en donc à la liberté... et formons de bons maîtres, car la première condition de la liberté pour un artiste, c'est de savoir à fond son métier. Or, savoir son métier, ce n'est pas avoir appris une calligraphie ; ce n'est pas ramener à un certain type constant, celui du profil d'Antinoüs ou de la « rotule des Atrides », comme disait comiquement Raffet, l'infinie variété des formes que l'inépuisable jeu de la vie fait



ASTRONOME

passer sous nos yeux ; c'est s'être rendu capable d'entrer en contact direct avec la vie, de l'interpréter tout entière et de la fixer au passage. Et le style, ce n'est pas l'art de dessiner d'après certains principes hiérarchisés, c'est l'empreinte reconnaissable que la qualité de notre émotion, de notre amour, de notre volonté, ont laissée sur nos œuvres. Ayons donc, si c'est possible, un enseignement qui, rompant le jeune homme à tous les efforts, le rendant difficile envers lui-même, faisant en même temps l'éducation de son œil, de ses doigts et de sa conscience, le maintienne en contact permanent avec la nature vivante et non pas seulement avec les plâtres et les modèles d'atelier. Celui qui nous le donnerait et qui, par surcroît, rétablirait entre le maître et l'élève ces rapports de confiance, de cordialité et d'affection que l'ancien apprentissage avait consacrés, que le régime académique et administratif sacrifia, celui-là ferait à l'art de son pays le plus grand bien qu'il ait en ce moment à espérer... En attendant, au lieu de décourager les ateliers privés, ou plutôt de les tuer par l'établissement d'ateliers officiels de toute façon privilégiés, ne vaudrait-il pas mieux les laisser se former par groupements d'élection et par sélection naturelle ?



COMPASSION, PAR M. W. BOUGUEREAU

En tout cas, et personne, je crois, n'y contredit, le rôle de l'ensei-

gnement, même officiel, ne saurait être aujourd'hui de maintenir artificiellement et d'imposer de vive force les « genres » d'où la vie se retire, c'est-à-dire d'aller contre les lois mêmes de la vie. Les docteurs de l'école davidienne avaient beau écrire, au commencement du siècle : « Je ne vous dis rien du paysage ; c'est un genre qui ne devrait pas exister », et l'Institut impérial et celui de la Restauration ont eu beau le proscrire ou essayer de discipliner en espaliers la libre floraison des talents amoureux de la vie : aujourd'hui encore les « peintres de figures » ont beau ne parler des paysagistes qu'avec une nuance marquée de dédain, la peinture du paysage aura été la grande peinture du siècle. Par la force des choses, à mesure que l'art a voulu se rapprocher de la vie et se faire plus humain, il a fait au paysage une place plus large ; il a rompu les barrières dans lesquelles on enfermait les « genres » ; il est le fond de la peinture moderne. La peinture monumentale, avec le grand Puvis de Chavannes, lui a offert les murailles, et c'est à l'intervention du paysage que, dans leurs grandes œuvres du Muséum, du Panthéon, de Toulouse, de l'Hôtel de ville, de la Sorbonne, de l'Opéra-Comique, MM. Cormon, Humbert, Jean-Paul Laurens, Henri Martin, F. Flameng, Roll, O. Merson, R. Collin, ont dû leurs plus belles ou leurs meilleures inspirations. L'« histoire » religieuse ou profane, avec Jean-Paul Laurens encore, Hébert, P. Lagarde, Tattegrain, Paul Buffet, Surand, Bergès, Albert Maignan, Flameng, T. Robert-Fleury, etc.; l'allégorie, avec Aman-Jean, Albert Laurens et Ary Renan, lui a demandé des moyens d'expression plus persuasifs. Et de Jules Breton à Lucien Simon, de Cazin à René Ménard, de Lhermitte à Cottet, de Roll à Wéry, à Saint-Germier, à Prinet, à Dauchez ; de P. Lagarde, d'Ernest Laurent et de Lerolle à Friant — j'en prends, comme vous voyez, de tous les âges et de tous les genres, — essayez de dire où s'arrête le « peintre de figure » et où commence le « peintre de paysage ». M. Dagnan-Bouveret, un maître assurément, un de ceux qui, par la volonté et la qualité de la volonté, s'imposent le plus à l'attention et au respect, même quand on ne s'est pas laissé complètement persuader par lui, aurait peut-être mieux fait de rechercher pour toutes ses figures, comme il le fit pour les *Bretonnes*, le *Lavoir* et les *Conscrits*, l'enveloppe de la lumière naturelle. Henner n'a jamais peint de figures, sauf de rares exceptions, que dans le mystère évocateur de ses paysages crépusculaires..... Mais on aurait plutôt fait de dire où le paysage n'est pas.





DERNIÈRES LUEURS, PAR M. F. WÉRY

(Appartient à M. le comte Raczinski.)

Chacun y a puisé, selon ses goûts, les besoins de son œuvre, ses aptitudes personnelles, mais tous y sont venus et tous s'en sont servis pour rajeunir, nettoyer ou enrichir leur palette.

Aussi le groupe des purs paysagistes, de ceux en qui se continue la tradition des maîtres de l'école de 1830, solidement établi sur la terre de France, a-t-il toutes les apparences d'une conscience tranquille et d'une robuste santé. Du vieil Harpignies à Adrien Demont, d'Émile Michel à Hareux, de Zuber à Binet, de Pointelin à Billotte, de Bouché à Barau, chacun à sa manière nous donne le portrait d'un coin du cher pays.

J'ai indiqué déjà comment, depuis quelques années, un groupe de jeunes peintres, sentant que la peinture claire et l'impressionnisme avaient poussé leurs conquêtes jusqu'aux limites extrêmes où un système meurt par l'abus de son propre principe, mirent à profit les grandes leçons de Cazin et s'avisèrent que le crépuscule a sa beauté grave et apaisante.

Il est plus d'un silence, il est plus d'une nuit,
Car chaque solitude a son propre mystère ;
Les bois ont donc aussi leur façon de se taire
Et d'être obscurs aux yeux que le rêve y conduit...
Leur mystère est vivant ; chaque homme à sa manière
Selon ses souvenirs l'éprouve et le traduit...

Il s'agit seulement de ne pas arriver trop tard, et, si les bois ont plusieurs façons d'être obscurs, encore faut-il que leur obscurité reste pénétrable et leur mystère *vivant*, comme veut Sully-Prudhomme. Il nous a semblé que parfois M. Carrière arrivait au point où l'obscurité va devenir impénétrable; mais devant des œuvres comme *Le Sommeil* et *Maternité* toute objection se tait. A l'autre bout du siècle, on croit retrouver un nouveau Prud'hon, plus fraternel, plus humain et plus triste.

Quant à ce groupe, si intéressant par l'affirmation d'une pensée réfléchie et d'une volonté, qui va de M. René Ménard à M. Lucien Simon, de M. Cottet à M. Dauchez, et auquel on pourrait rattacher MM. Prinet, Lobre, Wéry, Meslé, Tournès, Bergès, Jean-Pierre Laurens, Boulard, on a pu craindre qu'il ne voulût fonder « l'école sombre ». Pour ma part, je ne l'ai jamais cru, et le *Retour de l'école* de M. Wéry, *Saint Georges vainqueur* et *Flamencas* de M. G. Bergès, et le dernier envoi de M. Cottet, *Le Jour de la Saint-Jean*, œuvre forte entre toutes, me paraissent faits pour rassurer.

L'école française, affranchie du « gris », puis du bitume, dont quelques romantiques avaient fait la couleur de l'idéal, ne tombera pas dans le noir. Quoi qu'on ait pu dire de ses aptitudes ou inaptitudes naturelles, elle ne renoncera pas au charme et au prestige de la couleur. Par ses origines profondes, elle plonge aussi dans les Flandres, dont le sang est mêlé au sien; Rubens fut, au siècle dernier, le grand conseiller de nos



LA SOLITUDE, PAR M. H. HARPIGNIES
(Appartient à sir John Day)

meilleurs peintres; Delacroix est allé à toutes les heures de doute se réconforter près de lui... Qui sait s'il ne va pas reprendre autorité, à présent que l'*Histoire de Marie de Médicis*, tant visitée jadis, de Watteau à Greuze, brille d'une splendeur rajeunie et comme inédite? En tout cas, le portrait de *Réjane*, ce chef-d'œuvre, et le délicieux panneau exposé par M. Besnard au Pavillon des Arts décoratifs interrompraient la prescription, s'il pouvait en être un seul moment question.

L'école française, appuyée sur le paysage d'une part, sur le portrait de l'autre — et aujourd'hui, comme toujours, elle compte d'excellents portraitistes — est donc en bonne posture. A présent que toute liberté

lui a été rendue, que l'ancienne hiérarchie des genres a été renversée, que l'œuvre emprunte sa dignité non plus au sujet choisi, mais à la somme de conscience et d'amour manifestée par elle, — que si, par aventure, quelque académicien venait à répéter : « tout sentiment de l'idéal fut étranger à Rembrandt », il serait conspué par M. Bouguereau lui-même ; — à présent que la langue pittoresque, enrichie, assouplie par tant d'expériences et de conquêtes successives, peut se prêter à toutes les nuances, à toutes les réalisations de la vision directe et du rêve intérieur et, comme un merveilleux instrument, attend la volonté et le cœur d'artiste qui la feront vibrer, ce serait grand'pitié si les peintres français restaient inférieurs à leurs pères du XIXe siècle et aux grandes espérances du siècle qui va s'ouvrir.

Ils ont été à leur manière, au cours de celui qui finit, les témoins de toutes les évolutions de la vie sociale. Il doit devenir évident, même à ceux qui n'en prennent pas leur parti, que la France doit être — sous peine de n'être plus — une grande démocratie ; c'est donc de plus en plus pour l'homme, et non plus pour la fantaisie du prince ou du blasé, que les artistes français devront bâtir, peindre et sculpter. Si le triste jour devait jamais se lever où, selon la prophétie de Renan, « le grand artiste serait une chose vieillie, presque inutile », c'est que l'artiste, infidèle à sa vraie mission, enfermé dans une jouissance égoïste et malsaine, aurait perdu tout contact avec l'humanité. Si raffinés que soient leurs goûts et distinguées leurs pensées, les initiés qui s'agitent autour des grands artistes de décadence sont impuissants à faire vivre et à rendre féconde l'œuvre qui ne plonge plus ses racines dans la région profonde où la vie nationale prend sa source, où se forme sa conscience et d'où la sève monte. Le peuple passerait sans les comprendre, — peut-être en ricanant, — et c'est injustement qu'on lui reprocherait son rire grossier. Le génie qui ne servirait plus les fins supérieures de l'humanité mériterait de mourir dans son orgueil stérile. Mais toute l'histoire — et chez nous la plus récente — nous apprend au contraire que l'art est vivant, expressif, bienfaisant, dans la mesure où l'artiste, selon le mot d'Albert Dürer, a fait passer dans son œuvre, avec l'amour de la nature et de l'humanité, « tout le trésor mystérieux du cœur ».

ANDRÉ MICHEL



LA PEINTURE ÉTRANGÈRE

On attendait jadis les expositions décennales avec un vif sentiment de curiosité. Bien qu'à toute époque les artistes étrangers aient volontiers fréquenté nos Salons, certains d'entre eux, et non des moins expressifs, restaient pour nous des inconnus; dans tous les cas, c'était là la seule occasion qu'on eût d'étudier le groupement des écoles étrangères. On se plaisait, soit à y rechercher des traces de notre enseignement, soit, au contraire, à y puiser des impressions inédites. L'Exposition de 1889 nous avait encore donné cette sensation. Pouvons-nous considérer que l'Exposition actuelle produise des résultats analogues et soit propre à nous éclairer exactement sur le caractère local des écoles étrangères et sur leur développement durant ces dix dernières années?

Sans doute, ce vaste ensemble d'œuvres peintes dans les deux mondes reste profondément instructif; mais, pourtant, en étudiant individuellement ces écoles, nous sommes obligés de reconnaître que, pour la plupart d'entre elles et surtout pour les plus importantes, l'Exposition de 1900 ne présente pas une signification aussi précise que la grande manifestation précédente.

Il se peut que l'un des motifs de cette infériorité soit une raison toute matérielle : l'insuffisance notoire des locaux concédés aux arts étrangers et la répartition qui en a été faite aux différents pays, considérés suivant leur situation politique bien plus que d'après leur importance artistique. Nous y trouverions peut-être une autre raison, qui

est la prédominance de l'esprit académique dans le recrutement de la plupart des sections.

En 1889, on s'en souvient, les gouvernements étrangers s'étaient abstenus de prendre part à notre Exposition, à cause de son caractère spécial de commémoration à l'œuvre de la Révolution française. Les artistes étrangers qui avaient tenu à nous honorer de leur concours s'étaient groupés librement en comités privés, en dehors de la tutelle gouvernementale. Cette fois, les œuvres ont été recueillies sous la direction des commissariats officiels, et, par suite, sous l'influence des corps académiques régnants. Il s'ensuit que les éléments plus jeunes et plus libres ont été, par endroits, un peu sacrifiés.

On ne peut donc pas, malheureusement, dire de l'Exposition de 1900 qu'elle nous offre un tableau très exact et justement proportionné de l'état actuel de l'art chez les nations étrangères.

Ce n'est point, d'ailleurs, qu'on ait dû s'attendre à y trouver des formes locales nettement déterminées. De tout temps, le propre de l'art a été de vivre d'une vie à part, très au-dessus de l'existence courante, où, sans tenir compte des limites des temps et des lieux, il se plaît à confondre tous les idéals et à mêler tous les moyens d'expression. Suivant que de tel ou tel foyer monte une plus vive flamme, il s'oriente tour à tour, sans hésiter, du côté d'où vient le plus de lumière.

La confusion des mœurs, des races, l'unification des pays, liés chaque jour plus étroitement par des intérêts devenus plus pressants et par des rapports que les progrès matériels du siècle ont rendus quotidiens, ne pouvaient que contribuer à donner à l'art universel cette grande apparence d'unité dans laquelle les écoles locales ne se distinguent plus guère que par des nuances.

Il n'y a plus, à vrai dire, dans le domaine de l'art, de nations diverses parlant un langage différent, mais tout au plus des provinces voisines que l'on devine à certain accent de clocher.

BELGIQUE

Un phénomène assez curieux à noter, dont nous constatons les effets sans en percevoir aussi clairement les causes, c'est que ce ne sont point les pays les plus riches ni les plus puissants qui occupent dans ce grand concours des étrangers la place la plus originale. L'art vit surtout

de liberté. Sans doute, ce développement exagéré des grandes académies, dont nous regrettions certains abus tout à l'heure, est-il incompatible avec l'éclosion des individualités indépendantes. Les écoles qui font



LE BOUQUET EFFEUILLÉ, PAR ALFRED STEVENS

preuve de la vitalité la plus intense, de l'activité la plus intelligente, se trouvent être ces vaillants petits pays qui s'échelonnent tout le long de la mer du Nord, en premier lieu la Belgique, puis la Hollande et le Danemark, et enfin la Suède et la Norvège. Si vous vous tournez ailleurs, c'est de nouveau là, vers le Sud, l'Italie et l'Espagne, absorbées par les difficultés de leurs luttes économiques et politiques, qui, sur

leur vieux terroir fatigué où ont levé jadis de si magnifiques moissons, tentent de produire encore à cette heure quelques fleurs vives et parfumées.

Ce n'est certes point la Belgique qui mériterait le reproche d'exclusivisme académique. Ce petit peuple, notre voisin, — nous pourrions même dire notre frère ou, tout au moins, notre cousin germain, — tient à côté de nous, depuis le commencement du siècle, la tête du mouvement de l'art. C'est un pays où, par race, par tradition, on est essentiellement



BOUCHERIE ANVERSOISE, PAR M. J. STOBBAERTS

artiste; je dirai mieux, où l'on est peintre, ce qui est moins commun à l'étranger, c'est-à-dire qu'on y a conservé le goût du beau et fort métier, vigoureux et expressif, qu'on n'y a jamais perdu le sens des réalités et que jamais ces vaillants petits-fils des Rubens et des Jordaens n'ont sacrifié l'exécution à l'intention.

Aussi, de toutes les expositions étrangères, c'est à coup sûr la section belge qui se présente avec le plus de tenue et d'autorité.

Avec beaucoup d'à propos, les organisateurs de cette exposition se sont dégagés des termes étroits du règlement pour nous faire opérer un petit retour sur le passé, singulièrement instructif. C'est ainsi qu'à côté de l'ensemble qui constitue le mouvement de l'art belge dans ces dix



Imp Paul Moglia

dernières années, se présente, pour le soutenir et l'expliquer, toute une salle pour ainsi dire exclusivement occupée par les anciens.

Alfred Stevens et un choix d'œuvres précieuses tout récemmen



LA CONFIANCE EN DIEU, PAR M. STRUYS

admirées dans son exposition triomphale de l'École des Beaux-Arts; Joseph Stevens, son frère, moins connu chez nous, avec son *Chien à la mouche*, aux belles pâtes solides et rugueuses comme un Courbet ou un Decamps, Henri de Braekeleer, élève et pupille de Leys, peintre rare et curieux, qui est suivi, dans une voie identique, par son vieil ami J. Stobbaerts, brave, franc et solide ouvrier, dont les deux toiles : *Bou-*

cherie anversoise et *Intérieur de ferme* feraient l'orgueil d'un musée.

Si nous joignons à ces quelques maîtres importants la belle phalange des paysagistes et animaliers, proches parents des nôtres, Artan et Baron, Verwée, Clays et Courtens, Heymans et Verstraete, nous aurons indiqué pour la Belgique ce qu'on pourrait appeler l'art d'hier. Il se relie directement à celui d'aujourd'hui par des continuateurs épris d'un amour aussi ardent des réalités vivantes.

Bien qu'en contact toujours intime avec le milieu français, les peintres belges des dernières générations sont devenus plus flamands peut-être que leurs aînés. Personne n'a fait poindre plus vivement au cœur de ceux qui ont vécu dans ces vieilles et somnolentes cités, au milieu de ces plaines grasses, dans ces petites maisons aux volets peints, aux tuiles d'un rouge tendre, aux pignons dentelés, la nostalgie intense de cette nature tantôt songeuse et mélancolique, tantôt riche et plantureuse, que des maîtres tels que Claus, avec cet imposant *Passage des vaches*, dans la lumière éparpillée sur les bords ombragés de la Lys, ou bien que Baertsoen, qui a pénétré, avec un rare sentiment exempt de toute manière, soutenu par de solides et précieuses facultés de voyant et d'exécutant, toute la poésie intime et recueillie des vieilles villes flamandes.

Il faut leur joindre M. Gilsoul, peintre sanguin et vigoureux, de robuste santé, au coloris chaud et vibrant, M. Delvin, avec sa fraîche et joyeuse *Matinée d'été*, et, à leur suite, M. Buysse (*Le Sentier de l'église*), qui semble un élève de Claus, M. Baes (*Le Tir à l'arc*), qui se rattache à M. Frédéric, etc.

Mais, à côté de ce naturalisme viril et convaincu, qui, jusqu'à ce jour, semblait caractériser plus spécialement l'art belge, s'est levé, on peut dire, un souffle nouveau d'idéalisme, qui s'est manifesté, soit proprement sur les choses de la vie, formé comme de l'essence même des réalités, soit dans le domaine plus spécial du rêve.

Le représentant le plus autorisé, on pourrait même dire le plus populaire, de cette forme nouvelle de l'art belge est, sans contredit, M. Constantin Meunier. Par malheur, devant la parcimonie avec laquelle la place a été ménagée à cette section, il a renoncé, lui aussi, à figurer parmi nous à la peinture. On le retrouvera à la statuaire.

S'il n'a pas été suivi exactement dans sa propre voie, il a trouvé, du moins, des héritiers qui se sont émus fortement, ainsi que lui,

devant les drames de la vie, au spectacle des grandes tragédies du travail, en face des détresses muettes et résignées des humbles et des déshérités. Il en est sorti deux figures d'hommes, jeunes encore, venant de côtés tout opposés, qui ont donné à l'art de leur pays une gloire nouvelle et incontestée. L'un est Alexandre Struys, l'autre Léon Frédéric.

Le premier est connu chez nous, depuis cinq à six ans, par des



LES É UREUSES, PAR M. LÉON FRLDÉRIC
(Appartient à M. Janlet.)

toiles qui ont fait sensation dans nos Salons. Il est représenté au Palais par trois ouvrages : le *Viatique*, déjà exposé chez nous antérieurement, la *Confiance en Dieu* et la *Prière*. Rien ne peut exprimer l'angoisse et la tristesse ou la simplicité émouvante de ces scènes, auxquelles participent, en témoins intéressés, toutes les choses inanimées qui habitent ces modestes foyers.

Il faudrait remonter, dans toute l'Exposition, jusqu'aux salles de l'Exposition centennale, près de Fantin-Latour ou de Legros, pour trouver un art d'une telle conscience, d'une telle gravité et d'un caractère si fortement expressif.

M. Léon Frédéric est pour nous une vieille connaissance. Tous ses principaux ouvrages ont été exposés à nos Salons. Il a mis, cette année, quelque coquetterie à se montrer très sage. Plus de farouches allégories, plus de scènes réalistes d'un enseignement si douloureux! Le peintre éloquent des foules, l'apôtre des travailleurs, a laissé de côté momentanément ses graves problèmes de revendications sociales. Sous les deux aspects, allégorique ou réaliste, de son talent, il nous



L'AVEUGLE, PAR M. LAERMANS
(Appartient à Mme Waedemon.)

apparaît calme, paisible, recueilli, souriant même et presque joyeux.

Sous la forme purement réaliste, nous voyons, ici, de petites *Éplucheuses de pommes de terre*, en robe rouge, dans un intérieur de campagne, silencieuses et attentives à leur simple ouvrage; là, des *Écureuses*, trois gamines en costumes néerlandais, assises sur l'herbe et gravement occupées à récurer des pots de lait en fer blanc ou en cuivre.

Quant à la forme allégorique, que M. Frédéric a, on peut le dire, rétablie avec autorité dans l'art belge, elle est représentée par une composition assez extraordinaire, *Le Ruisseau*, sorte de poème en trois parties, de symphonie exaltée, devant la splendeur et la fécondité de la

nature et de la vie, qui se rattache, non point à son inspiration populaire, à laquelle nous devons les *Ages de l'ouvrier*, mais à une face panthéiste de son esprit, déjà manifestée dans certains ouvrages connus, tels que *La Nature*.

Ce caractère de réalisme fortement expressif, qui distingue le



AMITIÉ, PAR M. JEF LEEMPOELS

nouvel essor de l'art belge, se marque d'une façon très intense chez un artiste qui apparaît pour la première fois dans nos expositions, M. Laermans. Son art, inspiré de Breughel le vieux, mais avec quelque chose de tendu, de volontaire, de violent et de tragique, n'est pas exempt toujours d'exagérations, qui atteignent parfois la limite de la caricature. Ce sont, dans l'*Aveugle* ou dans l'*Ivrogne*, des silhouettes vigoureuses, se découpant brusquement sur de larges paysages tristes, en des scènes un peu brutales, mais qu'on n'oublie pas. Il faut croire que le fond de cette race de bons buveurs n'est pas porté précisément à la

gaîté. Les vieux restes d'esprit mystique et moralisateur du Moyen âge semblent être remontés de nos jours par-dessus toutes les fumées joyeuses des orgies débordantes des Rubens et des Jordaens.

Ce n'est pas M. Delville qui nous contredirait, bien qu'il soit, lui aussi, un Flamand revenu d'Italie, — mais non pas, certes, à la façon de Jordaens ou de Rubens. Comme son contemporain M. Frédéric, il a surtout vécu près des savoureux *quattrocentisti* de Florence, qui étaient à la fois des naturalistes si aigus et des poètes si expressifs. Le premier s'est tourné de préférence vers Botticelli; le second a pris pour conseil le fier Lippi aux formes élégantes et hautaines. Il est bien, lui, à proprement parler, un mystique, comme il l'affirme, plus encore que dans sa rare et noble composition de 1898, *L'École de Platon*, qu'on n'a pas oubliée, dans ce dessin austère de l'*Amour des âmes*, où deux figures enlacées montent dans un beau rythme décoratif à travers les flots de l'éther.

Nous ne voudrions oublier ni l'exposition de M. Khnopff, dans un goût également de magie et d'occultisme, mais avec un talent qui ne manque ni de science ni de distinction; ni le regretté Evenepoel, élève de Gustave Moreau, qui procédait de Carpaccio et des Espagnols, et s'annonçait comme un chaud coloriste; ni M. Martens, avec ses dessins nettement exécutés, d'un crayon vif, précis et alerte; ni M. Leempoels, fidèle au souvenir des vieux maîtres locaux.

PAYS-BAS

Si, comme je le pense, le premier devoir d'un critique est d'être sincère, j'avouerai avec sincérité que l'exposition des Pays-Bas m'a causé quelque déception. Est-ce ici encore le manque de place qui n'a pas permis à des maîtres justement célèbres de se présenter avec un nombre convenable d'ouvrages? est-ce le choix insuffisant de ceux qu'ils nous ont envoyés? Mais cette belle école, riche de grandes traditions, ne se fait pas valoir avec la tenue imposante de sa voisine. Il semble, pourtant, qu'avec quelque sévérité dans l'admission, on eût pu gagner assez de mètres de cimaise, soit pour nous offrir, comme à côté, une petite introduction rétrospective, où auraient pris place quelques maîtres absents, tels que Anton Mauve ou même Artz, soit pour permettre aux chefs de

groupe de se faire mieux connaître des générations qui n'ont pu suivre les expositions précédentes.

Plus encore qu'en Belgique, comme du reste dans tous les autres pays en remontant vers le Nord, ce qui domine dans l'inspiration des peintres de la Hollande, ce sont les sujets d'observation : portraits, paysages, scènes de la vie du dehors ou dans les intérieurs. Cela est tout à fait conforme à leur tradition nationale et cela ne nous étonne pas.

Ce qui nous frappe cependant, bien que nous nous sachions en plein dans un pays de peintres, c'est la préoccupation peut-être excessive du métier. Oh! ce n'est pas, certes, le métier soigné, précis, minutieux de leurs grands ancêtres, les Mieris, les Metsu et même les Pieter de Hooch, ou les Vermeer de Delft. Non, sans doute; ils sont peintres et même très peintres, on pourrait dire trop peintres. Pour traduire ces excellentes études sur la vie, parfois si émouvantes par leur sentiment profond d'intimité tiède et discrète, il y a trop souvent un abus de cuisine épaisse, de bouillie noirâtre dans lesquelles il est à craindre que ces artistes ne perdent leurs meilleures qualités.

La responsabilité en revient sans doute, en bonne partie, à l'influence considérable exercée par Josef Israëls. Ce bel artiste, si grave et si ému, semble avoir recueilli une étincelle de cette grande lueur d'humanité et de tendresse qui illumine l'œuvre de Rembrandt. C'est avec regret que nous ne le retrouvons pas ici tout entier. De ses deux toiles, le *Retour des champs* nous saisit encore par les rapports étroits de la figure avec le paysage mélancolique; c'est une œuvre qui s'impose au souvenir. Mais le *Marchand de bric-à-brac* est bien grand et bien particulier pour ses dimensions. Il y manque ce caractère hautement significatif que Millet n'eût pas oublié de donner à un type de ce genre. Il nous retient surtout par ses mérites d'exécution un peu inconsistante et confuse.

Tout à côté, et toujours sous cette influence, se présente *L'Été*, de M. Blommers. Quand on a pénétré ce métier qui nous semble un peu lourd et brouillé, on est surpris par le charme exquis de cette toile. La simple petite action à trois ou quatre personnages y est rendue avec tant de simplicité, au milieu de la fraîcheur lumineuse de la mer!

Tout autre, certes, est *L'Hiver à Amsterdam*, de M. Breitner. Figurez-vous un coin de rue envahi par la neige épaisse, piétinée, souillée, que traverse péniblement un lourd camion traîné par quatre chevaux,

sous la pénombre rousse, triste, désolée, d'un ciel qui éveille en vous le frisson nostalgique des hivers noirs du Nord.

M. Israëls fils (*Jour d'hiver à Amsterdam*), M. Pieters (*En Mai*), avec certaines des franches qualités de lumière que nous admirons chez M. Blommers; M. Sluiter (*Sur la Plage*) et M. Willy Martens (*Le Puits*) représentent à leur suite, dignement, les peintres qui se plaisent à associer la figure humaine au paysage.

Dans la peinture d'intérieur, les Hollandais sont passés maîtres. Que n'apportent-ils à la traduire un peu de cette limpidité que nous relèverons plus tard chez les Danois, leurs voisins! M. Neuhuys, déjà célèbre chez nous, a sans doute exécuté des ouvrages plus complets que cet *Intérieur* de campagne, aux carreaux rouges, dans lequel une jeune paysanne bat du beurre dans une lourde baratte, tandis que deux enfants jouent autour d'elle. Tel qu'il est, cependant, c'est encore un estimable morceau. M. Kever, dans un ragoût un peu fort de peinture, a peint avec de beaux rouges robustes, jouant sur des gris transparents, une charmante petite scène intime, *Le Matin*. M. Briët nous fait sentir le même sentiment d'intimité avec son *Intérieur en Gueldre*. De même, M. Heyberg (*Autour du poêle*), et M. Schildt (*Les Lessiveuses*), font preuve de cette même compréhension de la vie étroite, de la distribution de la lumière, du recueillement et de la vie latente des choses.

Parmi les portraitistes, peu de chose. Un portrait du général boer *Joubert*, par Mlle Schwartze, d'un beau ton chaud et d'une peinture grave; et une figure d'homme à mi-corps, par M. Bondewynse (*Portrait de mon père*), discret et estompé dans la pénombre, comme imprégné du souvenir de Fantin-Latour.

Les paysagistes, naturellement, se présentent avec éclat, bien qu'à la vérité ils ne nous apportent rien qui nous surprenne. M. Mesdag, soit par l'établissement savant et particulier de ses tableaux, soit par son exécution sobre et forte, est toujours un des peintres qui ont traduit le plus magistralement les spectacles de la mer. Du regretté Jacob Maris, les *Pêcheurs de coquillages*, très simple, avec la ligne basse de la mer et son grand nuage qui monte, est une belle œuvre éloquente et forte dans une riche matière. Le *Moulin* vaut également par les jeux du ciel brouillé. Le *Paysage en Hollande* au matin, de son frère Willem, d'une verdure un peu aiguë, d'une lumière un peu superficielle, est, néanmoins, une belle toile bien classique de la terre de Hollande.



Enfin, parmi toute la phalange de paysagistes, marinistes ou animaliers qui honorent cette école, citons : MM. Ter Meulen, avec ses moutons sur un ciel gris, rappelant Anton Mauve ; Gabriel ; Ten Cate, sensible aux buées fines, aux ciels brumeux : Zilcken, dont le petit *Pont Saint-Michel* est parent de notre Lépine, et M. L. van Soest avec une délicieuse matinée d'hiver, qui attire irrésistiblement les regards.



PETITE FILLE AU PIANO, PAR M. PETER ILSTED

DANEMARK

C'est là un des meilleurs endroits de l'Exposition. Dès qu'on y a pénétré, on est saisi par un sentiment tout particulier d'aise et par un vif intérêt. Avant même d'avoir pris contact intime avec toutes ces toiles, on se sent dans une atmosphère calme, paisible, recueillie, où respirent d'honnêtes gens, sincères, simples et probes. Peu de grandes toiles et peu

de sujets compliqués. Partout, des scènes tranquilles, des coins d'intérieurs animés par un ou deux personnages, quelques portraits expressifs mais sans prétention, des paysages pénétrants mais modestes.

L'une des plus vastes compositions, et en même temps l'une des plus attachantes par la vie intime et profonde de toutes ces physionomies



INTÉRIEUR, PAR M. PETER ILSTED

attentives dans la même atmosphère lumineuse et la même atmosphère morale, est signée du nom de celui qui est, sans doute, la plus importante figure de cette école. C'est *Une séance à l'Académie royale des sciences*, de P. S. Krœyer : une grande salle où cinquante personnages sont assemblés autour d'une table recouverte du tapis vert officiel, le front éclairé par la lumière calme de hauts candélabres, pour écouter les communications d'un de leurs confrères debout devant un tableau noir. Son aspect officiel, un peu rébarbatif au premier abord, la gravité du sujet, l'austérité du ton, lui attirent peu les regards du public. On lui

préfère évidemment, soit ce délicieux *Soir d'été à Skagen*, si plein de tendresse et de mélancolie, soit cet exquis petit *Déjeuner,* si joyeux, vrai bijou de coloris frais et de gaîté intime.

Une autre figure des plus sympathiques est celle de M. V. Johansen.



INTÉRIEUR, PAR M. G. ACHEN

Il n'est, pas plus que Krœyer, un inconnu pour nous. Nous avons eu maintes fois l'occasion de l'admirer à nos Salons et à nos Expositions antérieures. Là aussi, nous éprouvons, dans toutes ces exquises scènes paisibles et recueillies — *Une soirée chez moi*, *Les Enfants à leur travail*, *L'Anniversaire de grand'mère*, *Maman raconte des histoires* — le charme aigu et pénétrant d'émotion discrète que donne le spectacle de la vie surprise dans la poésie inapprêtée de son intimité, avec un sens d'une

subtilité absolument exquise des jeux les plus délicats et les plus imprévus de la lumière.

Et dans tout cela nulle rouerie, nulle truculence, nulle habileté, mais un métier sobre, primesautier, sans insistance et sans fatigue.

Maintenant, c'est M. J. Paulsen, avec un grave et excellent portrait, plein de bonhomie, d'un groupe conjugal, de vivants paysages et une petite merveille : *Dans la chambre à coucher*, où est assise entre deux lits une jeune femme demi-vêtue, sous la lumière directe, éloquente et forte qui s'accroche aux ors des cadres, s'attardant sur la blancheur des oreillers.

Puis, c'est un groupe de charmants et délicats artistes, intelligemment doués, dont les œuvres exiguës, mais pénétrantes, sont toutes dignes de susciter les convoitises des musées. C'est M. Peter Ilsted, avec sa *Fillette au piano*, et surtout cet exquis *Intérieur* où la robe bleue d'une fillette blonde joue en rapports harmoniques si délicats avec les bleus divers de la nappe et des meubles. C'est Mme Anna Ancher avec son *Effet de soleil dans une chambre bleue*, si matinal et si joyeux, et ses deux vieux époux qui donnent à manger à leurs lapins. C'est M. Achen, qui a si vivement traduit le jeu subtil des rayons dans cet *Intérieur* vieillot, aux passe-partout d'acajou, dont les glaces jouent avec tous les reflets; M. Thomsen, avec la scène muette et douloureuse du poète *Rabbet au lit de mort de sa femme*, sous le clair-obscur de la bougie qui semble traduire toute la tristesse de ce deuil; M. Irminger, lui aussi, plus sentimental, avec *Passé minuit*; enfin, la personnalité curieuse de M. W. Hammershœj, dont les jeux simples et francs de clair-obscur dans des intérieurs rappellent P. de Hooch ou plutôt Koedijk; ses personnages, parfois gauches et embarrassés, sont d'un métier insuffisant, mais la nature morte dans la lumière prend dans ses ouvrages un rare intérêt de vie.

Nous ne pouvons manquer de nous arrêter devant les vifs et brillants petits portraits de M. le professeur Tûxen, devant les œuvres mystiques de M. J. Skovgaard, *Le Christ dans le royaume des morts*, par exemple, où se révèlent sans doute de cruelles insuffisances, mais qui, cependant, sont animées d'un réel élan religieux, et surtout devant nombre de paysages de MM. Philipsen, Niss, Pedersen, N. Skovgaard, et les illustrations ou caricatures de MM. Christiansen, Frœlich, Jerndorff et Tegner.

SUÈDE

Les autres pays scandinaves, jadis si bien représentés à côté de nous, près de qui leurs artistes se sont entièrement formés, ne paraissent pas, à cette exposition, avoir fait tout l'effort qu'on attendait d'eux. Nous trouvons toujours un grand nombre d'études sur nature d'une vision intelligente et neuve et d'un sentiment très aigu des lumières imprévues et hardies, des scènes humaines toujours simples, émues et graves ; mais,



AU CLAIR DE LUNE, PAR M. A WAHLBERG

le plus souvent, les recherches ne sont pas poussées assez loin, les études ne prennent pas l'aspect définitif du tableau.

A la Suède, M. Zorn, qui est la figure la plus importante de l'école, est du moins brillamment représenté par trois ouvrages, qui le consacrent une fois de plus comme portraitiste et comme peintre de la vie populaire.

L'un est le *Portrait du roi Oscar II*, assis, en habit, le cordon bleu traversant sa poitrine entre le blanc immaculé du plastron et le gilet noir. Le port est digne avec simplicité ; la physionomie attentive, réfléchie, vivante; un sang vif circule sous ses joues rosées. La peinture est large, souple, brossée vivement et grassement, d'une brosse alerte et hardie.

Les deux autres peintures sont des scènes de la vie locale : une *Mère* qui berce avec amour, dans les plis de son châle, un bébé coiffé d'un bonnet rouge, dans l'intérieur d'une étable, sous un coup de lumière qui l'éclaire franchement, d'un jour éclatant et calme, et une *Nuit du 24 Juin* (*Mora*), où, sous le jour pâle et doux du soleil de minuit, des groupes de paysans et de paysannes tournoient sur l'herbe d'un pré, les jeunes cœurs rapprochés par le rythme de la danse et par la tendresse mystérieuse de l'heure.

A la tête d'une série de portraitistes de talent vient de se placer



S. A. R. LE PRINCE EUGÈNE, PAR M. OSCAR BJŒRCK

M. Bjœrck, avec trois portraits savants et consciencieux : celui de sa femme, s'avançant d'une porte ouverte sur la nuit bleue ; le portrait du *Prince Eugène*, occupé à peindre dans un atelier, et le portrait du *Comte Wrangel*. Viennent ensuite M. Bergh, M. Thegerstrom, Mme Hanna Pauli (*Portrait d'Ellen Key*) et M. Georg Pauli (*Portrait de Signe P.*), M. Aron Gerle (*Portrait de M. Ahlgrenson*), etc.

Les représentations locales comprennent d'abord un ensemble assez nombreux de paysagistes. C'est, en tête, M. Wahlberg, avec son nocturne au ciel pommelé, aux eaux miroitantes, aux masses tremblotantes de feuillages, et ses marines de l'Océan et de la Baltique ; c'est le prince Eugène de Suède (*Nuit d'été*), M. Wallander (*Vieux Manoir*), MM. Sjoberg, Janssen, Nordstrom et Norrman.

Dans les peintures de la vie, M. Wilhemson expose deux tableaux d'un esprit sérieux et grave, bien que d'un métier un peu mince, mais sensible aux délicatesses des modelés, à la qualité de la lumière et à la fraîcheur des tons : *Femmes de pêcheurs au retour de l'église* et *Pendant la messe*.

M. Hagborg, plus sage, plus voisin de nous, expose un *Intérieur dalécarlien* et un coin de campagne animé : *En Dalécarlie*, d'un bon esprit consciencieux.



JOUR DE FÊTE, PAR M. C. LARSSON

Enfin, entre autres ouvrages de M. Larsson, on remarquera une curieuse décoration, d'un goût préraphaélite : *Jour de fête*, aux tonalités vives et fraîches et d'un sentiment qui n'est pas banal.

NORVÈGE

Ici, de même, peu d'œuvres qui n'aient quelque intérêt : celles, par exemple, de tout un monde de paysagistes, tels que M. Eilif Pettersen (*Temps d'orage* et *Vers la mer*), M. Borgen, avec son paysage montant, *A l'automne* ; le professeur Gude, avec sa mer déferlant *Sur la côte* ; M. Johannes Müller et sa ferme qui s'éclaire dans la *Nuit* ;

M[lle] Marie Tannœs et son *Jour d'automne*; MM. Gloërsen et Niels Hansteen et leurs paysages d'hiver; Hjerlow et sa *Récolte*, Hjalmar Johnsen, *Cultures*, Bernhard Henna, Otto Hennig ou Kitty Kielland, etc.

C'est un petit groupe intéressant de peintres de la vie norvégienne, tels que M. Jacobsen avec son *Soir de samedi*, sur une route, au bord des eaux tristes, par un ciel rayonnant reflété par les dernières lueurs du soleil couché, où des paysans dansent au son de l'accordéon; ou que M. Stenersen, avec son *Printemps doré*, et la *Nuit de la Saint-Jean*, où, tout autour du feu traditionnel, un groupe silencieux écoute un musicien jouant du violon; ou encore, M. Lars Jorde, avec son *Repas de Noël*, dans une maison aux fenêtres joyeusement allumées dans la nuit, par la neige qui emmitoufle les toits et les champs.

Et c'est aussi un petit nombre de portraitistes, parmi lesquels MM. Heyerdahl, Borghild Arnesen, M. Carl Konow, M[lle] Kristine Laache, avec quelques bonnes figures simples et attentives, parmi lesquelles on distingue trois portraits du D[r] Ibsen. L'un, de M. Werenskiold, vivant, caractéristique, mais à peine frotté sur la toile, représente dans cette salle comme un symbole éloquent de ce que tout cet art a d'aigu, de séduisant et aussi d'inachevé.

Dans cette petite foule se distinguent cinq ou six personnalités plus marquantes. C'est d'abord notre Thaulow, avec quelques-uns de ces paysages de neige et de dégel, de rivières et de nocturnes, qui nous donnent le frisson nostalgique des hivers du Nord. Son exposition ne peut rien nous apprendre, après les chefs-d'œuvre plus importants qui ont défilé sous nos yeux chaque année, notamment en 1898, à la salle Petit.

M. Ström a eu comme lui les honneurs du grand prix. Ses paysages, *Soir en Norvège* et *Avril*, ne manquent pas d'intérêt poétique, mais sa figure de *Jeune mère* berçant son marmot dans ses bras, bien que de carnations un peu blafardes, n'est pas sans un vrai charme d'abandon et de tiédeur maternelle.

Avec son portrait d'Ibsen, M. Werenskiold expose un joli paysage clair montant sous la clarté rosée et douce du couchant, *Enfants du village*; M. Eyolf Soof, dans la *Bienvenue*, se montre un des peintres les plus sobres et les plus émus qu'on remarque dans cette section.

Le même sentiment d'intimité, plus pénétrant encore, s'exhale de

la charmante toile de M. Eiebakke : *La Table est servie*. Une jeune femme, debout, met le couvert dans une salle éclairée au fond, sur un jardin, par un jour doux, tamisé, diffus, qui estompe doucement les visages et caresse finement la nappe sur laquelle est servi le déjeuner frugal.

M. Wentzel se distingue par un très curieux épisode de la vie locale, un *Enterrement de marin* dans la campagne, sur une route ensevelie sous la neige où glissent les traîneaux funèbres chargés de couronnes, avec des drapeaux largement déployés.

Enfin, dans un ordre d'idées tout à fait différent, M. Munthe, dans une évolution nouvelle de son talent, nous montre une série de sujets empruntés aux légendes du Nord, traduits en un style naïf et archaïque de primitif, d'une saveur très scandinave.

FINLANDE

La Finlande, pays russe, reste néanmoins, même en art, fidèle à ses origines. Son école se rattache aux écoles suédoise et norvégienne. On y remarque une série de jolies petites notes lumineuses de MM. Halonen, Jærnefelt, Blomsted, Rissanen, Wlasoff; les décorations un peu brutales, dans le goût de tapisseries, de M. Gallen, tous artistes qui ont contribué à l'ornementation du pavillon spécial de leur pays, et l'exposition de M. Edelfelt : le grave et beau *Portrait de Mme Pasteur*, celui si individuel de M. Leclercq, ses marines et sa *Madeleine*, que nous connaissions déjà. M. Edelfelt est trop des nôtres pour que nous ayons besoin d'insister sur son talent. Ceci nous amène à la Russie proprement dite.

RUSSIE

De par les droits de la sainte alliance, la Russie occupe une place d'honneur dans notre exposition. Peut-être eût-il mieux valu, en se plaçant à un point de vue moins exclusivement politique, se montrer un peu plus avare d'une place qui n'est pas toujours très avantageusement remplie et qui fait tant défaut à d'autres. Seule, peut-être, la petite salle du milieu offre un réel intérêt. On n'y trouve que dix-huit toiles, mais du moins, parmi elles, plusieurs sont d'un niveau

supérieur et semblent annoncer, pour cette grande nation, des destinées artistiques qu'on n'avait point prévues dans les expositions antérieures.

Répine, Sérov, Maliavine, Korovine, Pasternac, Lévitan, voilà



LES ESPAGNOLES, PAR M. CONSTANTIN KOROVINE

des noms que notre public ignorant et oublieux apprendra à connaître et ne perdra plus désormais.

M. Répine est un vigoureux portraitiste, physionomiste expressif, ayant le sens de l'attitude et du geste, une certaine aisance virile et des harmonies justes et sobres de tons savamment accordés par les acces-

soires du décor. Ses portraits de *C. Cui,* de *M. E. Paulow* et du *Comte Tolstoï* se recommandent par ces qualités. Ce dernier est conçu



ILLUSTRATION POUR « RÉSURRECTION » DE TOLSTOÏ

DESSIN DE M. LÉONIDE PASTERNAC

dans l'enveloppe d'une pénombre chaude, avec un art tout à fait consommé.

Le portrait du *Grand-duc Paul Alexandrovitch*, de M. Sérov, pour être une représentation officielle, n'en est pas moins une peinture fort intelligemment comprise, mais il se distingue surtout dans son

portrait de *Mme Botkine*, de face, en robe de crêpe et de satin jaune parsemée de roses, et surtout dans la délicieuse figure de *Mlle Mamontow*.

Dans l'une des grandes salles se trouvent plusieurs morceaux du peintre Maliavine, qui s'attache de préférence aux sujets populaires. Ce sont des œuvres pleines de fougue et d'entrain. L'un est une sorte de paysan drapé dans un large manteau comme un spadassin de feuilleton, l'autre une *Jeune paysanne russe*, vigoureuse, modelée d'une brosse intelligente et hardie; une autre, qu'on remarque particulièrement, est *Le Rire*, des faunesses d'un nouveau genre qui s'avancent sur un rang, en délire, épanouies comme des coquelicots dans un grand pré montant; l'exécution est d'une audace folle, parfois très aventureuse, mais elle a une vaillance endiablée de vrai peintre.

Un seul petit tableau, *Les Espagnoles*, nous permet ici de juger du talent de M. Korovine, mais il est charmant de finesse, d'accords sobres et délicats de tons, et aussi d'observation vive et spirituelle. Ce sont les mêmes qualités d'analyse délicate qui caractérisent le petit tableau si vivant de M. Pasternac, *La Veille de l'examen*. Mais cet artiste mérite une mention toute spéciale pour la belle série de dessins, d'une réalité largement vue, qu'il a exécutés pour la dernière grande œuvre de Tolstoï, *Résurrection*.

Un crêpe orne tristement le coin des cadres de M. Levitan, intelligent paysagiste, sensitif et ému, dont les œuvres, *La Nuit*, *Le Printemps*, *Le Commencement du printemps*, sont faites pour inspirer des regrets.

Il faut signaler encore, dans cette section, le coin de ville aux verts ardents qui se réfléchissent en tons d'absinthe dans un bras de mer (*Odde, Norvège*) de M. Endogouroff; le *Calme du village*, de M. Stabrovsky; les petits tableaux minutieux de M. Pokitonow; les *Glorieux débris*, de M. Hirschfeld, plus français que russe; une scène de M. Kassatkine (*Dans le couloir du palais*), d'un art un peu scolaire et un peu théâtral, mais non sans quelque émotion; enfin, l'exposition abondante et facile de M. Victor Wasnezow.

Dans les dépendances russes, près de la Finlande, la Pologne offre quelques morceaux dignes d'attention. Ce sont les portraits de M. Loevy (*Portrait de M. Montorgueil*), de M. Pankiewicz; les paysages de neige illuminés de Mme Gazycz (*La Chasse au sanglier*), de M. Weyssenhoff (*La Neige*); la *Mort d'une vivandière*, de M. Ryszkiewicz, et surtout un étrange tableau de M. Piechowski, *La Procession*.

ALLEMAGNE

L'exposition de l'Allemagne se présente avec une solennité particulière. On sent qu'elle a voulu faire grand. On y pénètre comme dans un musée ou, mieux encore, comme dans un temple.

Le choix des peintures répond à l'aspect des lieux. Je ne sais quelle atmosphère savante et doctorale s'élève de ces parois orgueilleuses. Nulle part l'esprit académique, qui sévit parmi tant de sections étrangères, ne se manifeste avec autant d'affirmation, voire de despotisme, que dans ce milieu emphatique.

Nous trouvons d'abord quelques vieux noms familiers, célèbres en France à l'époque du second Empire : les frères Achenbach, Brendel, Knaus, à demi français alors, vivant chez nous, accueillis dans nos musées, bien vieillis aujourd'hui, Knaus surtout, avec son *Quartier juif*, où ne subsiste plus de ses anciennes qualités, perdues à la recherche excessive et puérile de l'anecdote, de l'incident, qu'une certaine chaleur de palette. A leur suite, dans le même sentiment d'observation, d'esprit et de pittoresque, des hommes plus jeunes, comme Meyerheim et sa *Ménagerie*, Gabriel Max et ses *Singes* grimaçant devant une toile, et, à leur tête à tous, le vieux Menzel, toujours glorieux et toujours grand, car jusque dans ces deux petites gouaches, *En chemin de fer* et surtout *Pâtisserie à Kissingen*, par lesquelles il est si insuffisamment représenté et qui sont signées de sa vieillesse, il garde, avec sa force expressive, l'indépendance de sa vision, qualités qui en font, malgré toutes les consécrations officielles qui rayonnent autour de son nom, une des personnalités les plus libres, les moins académiques de l'art allemand.

M. F. von Lenbach ouvre la marche en tête du groupe des grandes célébrités consacrées, et la place qu'on lui a donnée dans l'Exposition est telle qu'elle semble faite pour lui tout seul. Il n'y présente pas moins de dix toiles et on lui a même constitué une petite chapelle où sont réunis ses principaux portraits. Rien ne nous donne plus l'aspect d'un musée ancien que ce petit coin. Car cet art, bien représentatif des qualités et des travers de l'esprit allemand, est un art savant, cultivé, l'art d'un maître sûr et réfléchi qui a donné d'innombrables preuves d'un talent hors pair, mais formé d'un amalgame de connaissances, de ressou-

venirs, de citations. Il connaît toutes les truculences de Rembrandt, toutes les morbidesses de van Dyck; il sait faire jouer, sur ses fonds de frottis roussâtres, des tons purs, francs et osés, comme Reynolds ou Gainsborough. Il n'est pas jusqu'à Véronèse qui ne soit parmi ses amis. C'est l'œuvre d'un fort esprit et d'un très docte peintre, mais les méchantes langues disent que c'est tout un musée rétrospectif.

Et il faut dire que le voisinage prête encore à l'illusion. Ici, c'est M. Kunz avec une *Nature morte* qui rappelle van Huysum, là M. Samberger, dont le propre portrait est enlevé comme une savante thèse, avec une virtuosité à la Frans Hals. Plus loin, M. Müller, avec une *Sœur de charité* d'un caractère expressif, d'un art volontaire, d'un métier un peu dur et tendu de vieil Allemand. Et nous pourrions pousser plus loin, dans les salles voisines, et nous trouverions M. F.-A. von Kaulbach avec des portraits qui suivent de près ceux de M. Lenbach, dans leur imitation anglaise un peu lourde, M. Vogel, etc.

M. Koner, récemment décédé, bien que peintre de l'empereur, n'était point, paraît-il, vu d'un œil très sympathique dans les milieux officiels. Ce n'en était pas moins un artiste d'un réel talent, plus dégagé de la peinture au jus de pruneaux chère à ses compatriotes, un peu lourd peut-être, mais robuste exécutant, sachant accorder avec effet et sans bruit des tonalités franches.

Si l'on veut se placer à un point de vue très général, en se dégageant des petites influences locales des villes, et des autres circonstances qui apportent des exceptions à ce résumé très synthétique, toute la jeune école allemande est à peu près divisée en deux grandes tendances particulières.

L'une, formée par des esprits indépendants, aux souffles venus de France et de Hollande, est un courant réaliste, dont le principal représentant est M. Liebermann. C'est cette formule, la plus saine, fondée sur l'observation attentive et soutenue de tous les phénomènes de la nature, qui a été le plus injustement sacrifiée dans cette exposition. Il n'y a qu'à voir la place donnée à la *Femme aux chèvres* de M. Liebermann. Nous n'avons pas à insister sur cette personnalité artistique, très connue chez nous. Son influence, si elle eût été favorisée, eût pu être féconde dans un pays de traditionnalistes et d'idéologues qui ont besoin d'être ramenés en face du terre à terre de la vie. Mais M. Liebermann est la bête noire de son pays, quelque chose comme chez nous un impression-

niste. Dans cette note, M. H. von Bartels, de Munich, nous offre une excellente représentation de la vie maritime (*Le Départ du marin*) sous le souvenir prédominant de la Hollande; M. Weishaupt (*Vaches*) une grande toile sérieuse et même un peu triste; M. Frenzel, des *Vaches à l'abreuvoir*; M. Zügel, des *Porcs* très lestement enlevés dans la lumière.

M. G. Kuehl appartient à la même génération et marche à peu près dans la même direction esthétique. Son *Église Saint-Jean à Munich*, avec son fouillis pittoresque d'architectures tourmentées, ses grillages compliqués, et illuminée mystérieusement par les jeux d'une lumière savamment conduite, forme sans contredit un de ses meilleurs ouvrages. Dans une donnée analogue, nous trouvons encore *Les Pâques* de M. Dettmann; une scène de mort de M. Mænnchen; une scène de deuil de M. Kampf, toutes toiles recommandables par leur sentiment d'observation simple et d'exécution probe; des *Obsèques d'enfant* de M. Heichert, d'une certaine âpreté expressive, et, pour terminer par une vision moins funèbre, un charmant petit *Intérieur flamand*, de M. A. Stremel.

Parmi les chefs de ce groupe un peu avancé, nous ne saurions omettre M. F. von Uhde. Il est, dans la peinture religieuse, un des continuateurs de M. E. von Gebhardt, dont nous parlerons tout à l'heure, et il se rattache plus spécialement encore au développement du sentiment religieux en France, depuis Millet jusqu'à Cazin, sans oublier de noter l'influence de Rembrandt. Son triptyque de la *Nativité*, du musée de Dresde, sans avoir la simplicité émouvante de son *Jésus chez les paysans*, de Berlin, dont le Luxembourg conserve une exquise petite réplique, est néanmoins, lui aussi, d'un art délicat d'observation et d'émotion.

La *Résurrection de Lazare* de M. E. von Gebhardt ne dira peut-être rien de particulier au public français, avec ses personnages animés d'un réalisme assez conventionnel, tourné vers les Allemands du passé. Mais c'est justement ce retour aux traditions nationales qui fit un jour l'originalité de cet artiste dans l'école contemporaine, et quelques-uns des jeunes artistes en vogue à l'heure actuelle outre-Rhin dérivent de lui. Tel M. F. von Uhde, tel M. Klinger, qui n'expose pas cette fois, tel M. A. von Keller, dont la petite *Résurrection*, en esquisse d'un ton chaud, est conçue dans cet esprit.

Du même M. A. von Keller, [une *Hérodias* d'un art recherché, aux fortes colorations, aux formes allongées, comme sous une certaine influence préraphaélite, nous amène vers les artistes qui représentent l'autre courant de l'art dans les jeunes générations allemandes.

C'est une sorte de néo-romantisme, d'art poétique, tragique ou épique dans les origines duquel M. E. von Gebhardt a quelque part, mais qui procède surtout du grand maître bâlois Bœcklin, que les Allemands ont naturalisé parmi eux pour se créer un grand art national historique.

On trouve à l'Exposition quelques imitations plus ou moins grossières de ses sujets de prédilection où il mêle, avec une sorte d'humour et de fantaisie farouche, le monde sauvage et primitif des bois et des eaux, tels, par exemple, ces deux faunes ivres qui chantent à tue-tête au fond d'un bois, de M. Reichenbach (*Silène et Faune*). Mais son successeur le plus célèbre en Allemagne, comme le représentant le plus autorisé de cet « art nouveau », est M. Franz Stück. Son *Paradis perdu* est une sorte de Jordaens sinistre, comme doublé d'un Caravage allemand. Sa *Bacchanale* est une kermesse de satyres et de bacchantes qui s'entraînent dans une farandole ivre, avec des tons rouges, jaunes, bleus, d'une violence extrême. C'est un art lourd, tendu, exaspéré, d'un goût peu fait pour nous plaire, mais qui n'est pas sans une brutale et particulière saveur.

L'*Ulrich de Hütten*, debout près du Christ, de M. Herterich, est un tableau vigoureusement peint et conçu en partie dans une donnée analogue.

Nous ne pouvons plus nous étendre et ne trouvons un restant de place que pour regretter l'absence de M. L. von Hoffmann, la quasi absence de M. Leibl, si insuffisamment représenté avec son charmant petit tableau *Dans une petite ville*, et de M. Hans Thoma avec son propre portrait, peu fait pour le faire apprécier chez nous. Je voudrais pourtant signaler encore la *Vieille ville de Hollande* de M. Herrmann, les intérieurs de M. Herrmans, le petit joueur d'accordéon assez amusant (*Poeta Rheni*) de M. Janssen, la *Tête de jeune fille* de M. Erdtelt, le *Tableau de genre* de M. Jank ; les canards qui volent dans les jeux du soleil (*Volaille*) de M. Schramm-Zittau et la *Nature morte* de poissons de M. Zimmermann.

GRANDE-BRETAGNE

Quels que soient les sentiments individuels qu'on éprouve en pénétrant dans la section anglaise, il est une impression qui est unanimement ressentie : c'est qu'on est en face d'un art national, qui porte fortement marquées les caractéristiques de la race. Avec ses lacunes et ses travers, ses insuffisances ou sa manière, comme avec ses qualités propres d'imagination, de chaleur, d'exaltation et de coloris, l'art anglais offre cet avantage particulier sur les arts des autres nations, qu'il est empreint d'une forte couleur locale.

Sans doute, si nous les connaissions dans leur propre milieu, après un séjour prolongé dans leur atmosphère habituelle, bien des tableaux qui nous séduisent par un charme étranger, une saveur très exotique, nous paraîtraient tout aussi académiques et conventionnels, usés et rebattus, que nombre de sujets scolaires de notre pays qui nous donnent la nausée, à nous autres, et qui, cependant, jouissent de l'autre côté de la Manche, et pour des raisons identiques, de faveurs que nous ne nous expliquons pas. Cet accent étranger, tout nouveau pour nous, leur donne un attrait incontestable.

Mais encore est-il qu'ils l'ont vraiment, cet accent étranger, et que si, individuellement, nous devons en tenir compte avec quelque défiance dans nos jugements, il est, pour cette école, la preuve de l'existence d'un robuste tempérament local, de qualités particulières de race, phénomène assez rare pour que nous puissions le constater, à chaque manifestation décennale, avec la même satisfaction.

Ce qui distingue cette section, en dehors de certaines habitudes de technique — coupe spéciale du tableau affectant généralement des partis pris accusés en hauteur ou en largeur, mise en toile du sujet un peu différente, sans parler des tonalités chaudes et rousses qui, depuis Reynolds, colorent uniformément toutes les productions indigènes, — c'est la prédominance de l'imagination, qui déborde jusque dans l'observation, une tendance à un idéalisme souvent un peu facile et qui se laisse aller parfois jusqu'à des abus, jointe à un sentiment très pénétré de la vie, de la physionomie humaine et des spectacles de la nature. Cela donne un aspect très subjectif à cet art, où le réalisme, s'il se rencontre, a toujours un caractère expressif.

Ce réalisme, à la fois aigu et poétique, fut à ses débuts la marque distinctive du mouvement préraphaélite. Nous ne trouvons plus guère, aujourd'hui, de contemporains de ce petit groupe actif dont l'influence s'est fait sentir si tard chez nous, et même à la suite de la littérature et de l'industrie mobilière d'outre-Manche. Voici bien Burne-Jones, mais dans sa dernière manière, plus académique, plus sage, bien éloignée, hélas ! de ses premiers ouvrages si émouvants, dont on a pu admirer quelques nobles échantillons au Pavillon britannique ; le voici, avec son dessin long et brisé, les plis cassés de ses draperies, l'appauvrissement du ton et l'affaiblissement du caractère. Et, néanmoins, le *Rêve de Lancelot* et le *Conte de la prieure*, celui-ci un peu plus ancien, moins sec et plus coloré, nous retiennent, malgré nous, par un incontestable sentiment de profonde poésie. C'est le cas aussi du vieux et auguste Watts, moins amplement représenté qu'en 1889, mais dont les portraits si intenses, l'*Amour*, et jusqu'à cette *Vue de Naples*, d'une richesse de tons tout à fait « turnérienne », sont d'une si belle éloquence. Le regretté sir John E. Millais, du moins, nous donne, avec une peinture des dernières époques de sa carrière, une œuvre fortement impressionnante, qui nous ramène, par sa simplicité extrême, sa vision aiguë, nette et volontaire, au plus beau temps de ses succès. C'est un *Vieux Jardin* solitaire, aux hautes bordures de buis taillés et alignés, à la fontaine qui murmure mélancoliquement dans la solitude et la lumière rose du soir. On ne peut exprimer avec des moyens plus simples la poésie pénétrante des vieilles choses qui continuent à vivre.

A côté d'eux, les quelques autres contemporains ou héritiers de cette tradition nous paraissent plus entamés par les influences continentales, plus en contact avec les milieux français classiques. Tels sont feu lord Leighton, bien académique et bien froid dans ses derniers envois, sir Edward Poynter, et surtout sir Lawrence Alma Tadema. C'est sans doute à son éducation anversoise, à ses rapports incessants avec ses confrères français — Gérôme entre autres, qui a exercé une certaine action sur plusieurs des artistes anglais — que celui-ci doit cette solidité de peinture, cette netteté et cet éclat frais qui contrastent, dans son milieu naturel, avec l'ensemble des productions plus chaudes, mais aussi plus inconsistantes.

Ce même esprit d'observation un peu exaltée qui fait le charme du *Vieux Jardin* de sir John E. Millais fait aussi l'intérêt profond que nous

trouvons ici chez presque tous ces méditatifs, qui ont voulu fixer la grandeur des spectacles naturels ou la signification de la physionomie humaine. Il y a là deux paysagistes qui compteront dans l'histoire de leur temps. C'est feu Henry Moore, qui a exprimé avec une puissance nouvelle et comme inconnue la palpitation des flots, la vie sourde et profonde de cet immense organisme éternellement tourmenté de l'Océan. C'est M. Leader, dont un incomparable paysage, exposé en 1889, *Sur le soir il y aura de la lumière*, rayonne encore sur nos souvenirs et dont la *Route inondée*, défoncée, sous le ciel strié des dernières nuées de



LE VIEUX JARDIN, PAR SIR JOHN MILLAIS

l'orage, nous offre une vision si intense, qu'on est sûr, elle aussi, de ne pas l'oublier. Et c'est, à leur suite, MM. John Brett, J. M. Swan, avec ses ours nageant dans un exquis paysage polaire, Davis et ses troupeaux, Hook, Smythe et Willie, East et North, Parsons et Leslie, et tout un monde d'aquarellistes riches ou délicats : Allan, Aumonier, Rainey, etc.

Parmi les peintres de portraits, il en est quelques-uns qui nous sont depuis longtemps familiers par nos Salons, où ils ont pris une place très en vue. M. Orchardson, avec son portrait de *Sir David Stewart* et surtout celui de *Sir Walter Gilbey*, montre dans ses harmonies rousses et transparentes, son clair-obscur net, mais apaisé, un rare sentiment de compréhension de la figure humaine. M. Herkomer, plus simple, moins subtil, a établi son portrait de *Sir George D. Taubman Goldie* avec sûreté

et sobriété. M. Ouless, un peu moins personnel, montre plus de souci de l'appareil extérieur, trop d'intérêt à l'accessoire et au ton, et donne une impression moins forte d'unité morale. C'est néanmoins un beau peintre. John Pettie est tout à fait dans la vieille tradition anglaise. Quant à M. Charles H. Shannon, moins connu chez nous, son *Homme à la chemise noire* est un morceau grave, simple, sobre, austère même, qui éveille le souvenir de son maître A. Legros et peut-être aussi de Whistler.

Cela nous conduit aux générations plus récentes. Leurs tendances, au milieu de la confusion des genres et des influences, semblent se développer, comme dans notre propre jeunesse française, en deux courants, distincts à l'origine, mais qui se mêlent plus d'une fois. C'est le courant de l'analyse et celui de la synthèse, suivis par ceux qui ont une aptitude plus marquée soit pour l'observation, soit pour l'imagination. Nous avons chez nous le groupe qui suit la voie de Bastien-Lepage, Dagnan-Bouveret et Friant, et ceux qui reprennent à la fois la tradition de Delacroix et de Courbet. Le même parallélisme s'est formé dans la jeune Angleterre entre ce qu'on a appelé l'école de Cornouailles, d'une part, et le groupe écossais, de l'autre. C'est à ce double mouvement que nous devons tantôt les œuvres d'observation si attentive, si intelligente et si éveillée de MM. Stanhope-Forbes, *La Forge* ; Tuke, *Une Idylle de la mer* ; La Thangue, *Une Petite propriété* ; Bramley, *Causerie* ; Clausen, *La Charrue* ; Stott, *La Vieille barrière*, *Le Troupeau* ; Logsdail, *Les Chevaux de Saint-Marc, à Venise*, et même, de M. Hacker, *Le Cloître ou le monde*, vision allégorique, rendue vraisemblable par d'intelligents effets lumineux, etc. ; tantôt les portraits profonds, graves et mystérieux de MM. Lavery, Jack, Loudan, Brough, le bariolage riche et animé de M. Brangwyn (*Le Marché de Bushire*), la scène exquise de M. Lorimer : *Au dernier moment*, cette jeune mariée toute pensive dans sa chambre, que des fillettes viennent chercher, à l'instant suprême qui va lier sa vie, l'*Ascension de sainte Catherine* de M. Bunny, la *Maison de poupée*, de M. Rothenstein, qui évoque l'ombre ardente et tragique de Rossetti, *Où ?* de M. Byam Shaw, et les paysages de MM. Lindner, Roche, etc.

On ne saurait oublier aussi, dans les morceaux de genre, certaines toiles d'une saveur très anglaise : le *Dîner d'été* de M. Tailer, les *Bords du Tyne* de M. Th. Graham, *Guerre et Amour* de M. John R. Reid, la *Charité* de Mlle Flora Reid, le *Joueur de flageolet de Hamelin* de Christie, etc., etc.

ÉTATS-UNIS

C'est ici encore un milieu attrayant et singulier, où se croisent toutes sortes d'enseignements, empruntés aux quatre coins du monde



LA MÈRE DE L'ARTISTE, PAR M. HUMPHREYS JOHNSTON

et d'où, cependant, se dégagent déjà assez nettement les caractères distincts d'un art national.

Si l'on parcourt le petit index biographique qui précède le catalogue américain, on constate une fois de plus les rapports étroits de cet art avec le nôtre. La Hollande, la Bavière quelquefois, l'Angleterre, mais par-dessus tout la France, tels sont les pays où se sont formés les artistes

américains. Quelques-uns de leurs maîtres les plus illustres, comme La Farge et Saint-Gaudens, ont du sang français dans les veines ; un grand nombre vivent près de nous, mêlés entièrement à notre existence et comme naturalisés. Aussi avons-nous le droit de considérer avec quelque fierté cette riche et vigoureuse école, dont la nôtre a été la mère et continue à être la nourrice. Mais le phénomène le plus intéressant à noter, c'est le commencement d'émancipation qui se produit. C'est tout le travail local qu'il ne nous était pas permis jusqu'à ce jour d'imaginer et dont l'Exposition nous donne un aperçu, incomplet encore, mais qui établit pourtant, sans conteste, cette tentative d'affranchissement.

C'est une des sections, peut-être, où l'on rencontre la meilleure moyenne, avec quelques morceaux qui sont tout à fait des œuvres de maîtrise et, semble-t-il, bien peu qui soient indifférents.

Il est deux noms surtout qui s'imposent à tous les suffrages : ce sont ceux de MM. Whistler et Sargent. Nous n'avons rien à apprendre de nouveau sur ces deux maîtres, qui ont appris les éléments de leur art dans nos ateliers, chez Gleyre ou chez Carolus Duran, et que nous n'avons cessé d'admirer dans nos expositions et dans nos musées. L'un, M. J. M. N. Whistler, dont l'influence s'est fait sentir si fortement en Amérique et en Angleterre, notamment sur les jeunes peintres écossais, nous offre, à côté de deux portraits (dont le sien propre) mystérieux, singuliers, savamment apaisés et toujours pénétrants, un petit retour en arrière, avec ce délicieux portrait de jeune femme en blanc, appuyée devant une glace, contre une cheminée de marbre blanc, où vibrent avec un éclat discret les rouges d'une potiche et d'une boîte de laque et les bleus vifs d'un écran japonais. C'est frais, lumineux, d'un art tout français, dans une voie parallèle à celle de Degas. Nombre d'artistes suivent son sillage. M. Alexander, en des frottis légers sur la toile grenue, cherche des effets de clair-obscur qui ont comme un aspect de fresque. Le dessin cursif et rapide, l'imprévu de la composition, la saveur du ton, annoncent chez cet artiste un beau décorateur non encore employé. C'est encore M. Humphreys Johnston, avec ses nocturnes vibrants, comme son tableau *Le Mystère de la nuit*, et surtout avec le portrait de sa mère, si expressif et si délicat dans sa pénombre réchauffée de quelques tons rares; M. Maurer, M. Gauley, etc.

Le second maître qui, dans la figure, semble avoir l'autre part de la direction de l'école américaine, c'est M. Sargent. Sa virtuosité ne nous

surprend plus. Mais ce que nous ne cessons d'admirer, c'est l'emploi qu'il en sait faire. Nous finissons par l'oublier devant ces portraits si fidèlement



MRS MEYER ET SES ENFANTS, PAR M. JOHN-S. SARGENT

expressifs, si vivants, tels que celui de *M. Wertheimer* ou devant cet admirable portrait de *Mrs Meyer et ses enfants*, aisé, souple, éclatant et frais, où cette jeune mère est assise, sa robe de satin épanouie sur le canapé blanc, les cheveux poudrés, dans sa grâce souriante et sa pose abandonnée. L'aristocratie anglaise de la finance ou du sang a retrouvé dans son peintre

d'aujourd'hui quelque chose de la distinction hautaine de van Dyck.

M. Thayer, avec sa *Vierge* d'un charme languissant, assise sur un trône, entourée d'anges, dans une harmonie sobre et distinguée et une exécution souple et hardie; M. Tarbell, avec le franc et robuste morceau de jeune femme demi-nue, sous la lumière qui jaillit des persiennes baissées, suivent non sans éclat cette voie, où s'avancent avec eux Mme Cécilia Beaux, plus sage, plus calme, mais intelligente dans le choix des tons et le sens des physionomies, M. Beckwith, etc.

A l'influence hollandaise nous devons les fortes et franches peintures de M. Gari Melchers, qui trouve de si vives harmonies; le *Dimanche en Hollande*, et les portraits de M. Mac Ewen, plus pâle, plus mystérieux, plus léger; les graves intérieurs ou les portraits soutenus de M. de Forrest Brush; les scènes de genre, pittoresques et savamment étudiées, de M. Millet; le joli bébé de Mme L. Cox; le charmant petit morceau d'intérieur de M. Darling : *Aidant la mère*; les champs de tulipes éclatants de M. Hitchcock, etc. A l'Espagne M. Walter Gay prend depuis quelques années les sujets de ses compositions et ses recherches de gris fins et enveloppés. C'est aux mêmes sources qu'a puisé M. Chase, avec sa *Femme au châle blanc*, sobrement peinte, avec quelque souvenir « whistlérien ». Depuis longtemps, M. Dannat a renoncé à prendre conseil de Velazquez ou de Goya. Il tourne ses préférences vers Lawrence et Gainsborough, qui parlent chez lui un peu trop fort. Quant à l'influence directe de la France, elle se manifeste sur tout un monde de peintres de figures en plein air, de paysagistes ou d'animaliers, qui se tournent vers Troyon comme M. Bisbing, vers Manet ou Monet comme M. Reid, vers Sisley comme M. Davis, ou vers Pissarro comme M. Childe Hassam, ou même vers M. Cottet comme M. Vail, et tels autres comme M. Benson, Mme Mac Monnies, M. Sergeant Kendall, miss Abbot, M. Ben Foster, M. van der Weyden, qui, tous, font d'ailleurs honneur à leurs maîtres étrangers et à leur propre école.

Quelques artistes plus fortement locaux se distinguent dans cette ensemble. C'est, dans l'histoire, M. Abbey qui, sans doute, a pris à la France et à l'Angleterre bien des éléments de son talent de chaud coloriste, expressif, un peu théâtral et un peu tendu, mais dont la scène de *Hamlet* ne manque pas d'un certain accent étrange et tragique. Il est la preuve que les maîtres d'Amérique ne sont pas uniquement voués au portrait ou au paysage.

On peut dire, cependant, que, dans ces deux manifestations de l'art, ils ont donné des œuvres d'une plus forte personnalité. Nous avons vu leurs portraitistes; leurs paysagistes ne le cèdent en rien aux premiers. Il y a là parmi eux des peintres superbes, tels George Inness, si riche, si intense, si sonore et si profond dans ses paysages d'automne aux hêtres pourprés, Homer Martin, avec ses cieux brouillés et ses masses de forêts automnales, Wyant, robuste et lumineux, tous trois décédés aujourd'hui, et qui semblent avoir amassé en eux la chaleur fluide des vieux paysagistes anglais et le beau métier vigoureux et gras de nos romantiques. Ils ont de dignes héritiers avec Winslow Homer, mystérieux, étrange et fort; Harrison, qui est devenu des nôtres, et qui a pris une place si originale comme peintre de la mer, dont il a rendu avec un sentiment jusqu'ici inconnu toutes les transparences, les irisations, les remous de la vague, les flaques perlées laissées par les reflux; Harry W. Ranger et son *Pont de Brooklyn*, et bien d'autres qu'on ne peut que citer : W. Palmer, L. Walden, Butler, Walker, Alden Weir, Gihon, Dearth, etc., etc.

ITALIE

Dans l'ensemble des écoles contemporaines, on ne donne peut-être pas à l'Italie la place qu'elle mérite. Certains de ses praticiens, d'une habileté lamentable, ont fait un tort grave à sa réputation. Le préjugé s'est perpétué par indifférence ou par ignorance. L'Exposition de 1889, pourtant, nous avait montré l'art italien en plein travail de rajeunissement par une étude appliquée et sincère de la nature. Celle de 1900 dissipera tout à fait, nous n'en doutons pas, toutes les vieilles préventions.

C'est, en effet, une des sections qui nous offrent le plus d'imprévu et d'étonnement. On y découvre chaque jour des œuvres qui vous intéressent, non plus seulement par la virtuosité, la souplesse, la verve ou l'esprit, mais au contraire par la gravité, la tenue et le sérieux. Les dilettantes même, tels que M. Boldini, Mme Romani ou M. Mancini, avec tout leur éclat, leurs harmonies savantes, leur exécution prestigieuse, ou, comme chez le premier, avec des qualités plus élevées de physionomiste expressif, y surprennent un peu dans ce milieu attentif, refléchi, et qui ne semble plus vouloir apporter de passion que dans la recherche de la vérité. C'est le résultat, semble-t-il, d'un état d'âme tout nouveau.

Tout le grand mouvement semble partir du Nord : du Piémont, de Milan ou de Venise. En tête s'impose le nom du regretté Segantini, mort en pleine fleur d'un talent qui, à lui seul, a redonné un lustre nouveau à l'art italien. Naturaliste très aigu, mêlé d'un idéaliste dont les symboles ne sont pas toujours très clairs et qui, dans cette voie, s'embarrasse parfois dans les entraves de la tradition de ses ancêtres du xv[e] siècle, il est parti de l'enseignement de l'école française, de Millet et de Troyon, pour arriver à donner des grands spectacles de la nature, et en particulier de cette nature alpestre dont on avait vainement tenté de réaliser la splendeur, une vision d'une rare puissance, d'une vigueur âpre, sobre, aiguë, d'une intensité lumineuse comme exaspérée, où



LES SERPENTS, PAR M. MICHETTI

semblent se rencontrer les larges et robustes synthèses de Millet et, en même temps, l'acuité pénétrante des premiers Préraphaélites.

Dans cette même région, où M. Calderini étend le vaste panorama des Alpes de Piémont au *Soleil d'automne*, M. Tavernier marche seul sur les traces de Segantini, avec un tableau, *Septembre*, aux tonalités fortes, à la recherche du relief dans la lumière.

A Venise, tout un groupe d'observateurs intelligents, brillants et alertes ou émus et recueillis, traduisent les spectacles variés à l'infini de cette ville de rêve, où l'existence maritime du peuple offre à l'artiste toute son animation pittoresque et aussi toutes ses mélancolies. M. Tito, comme un héritier jeune et hardi de la vieille tradition, a tiré un excellent panneau décoratif de sa *Procession*, en même temps qu'il expose d'exquis morceaux de vie avec sa *Vieille pêcherie* et surtout sa délicieuse petite toile de *Chioggia*, pleine de fraîcheur, de lumière matinale et de

jeunesse, où se retrouve l'observation vive et spirituelle de Guardi. M. Fra Giacomo a de chaudes colorations doucement amorties. M. Bazzaro, de Milan (*Paix aux naufragés*); M. Bezzi, de Rome (*Jour de maigre*); M. Ciardi, avec sa *Matinée d'automne*, si lumineuse et si mouillée; M. Rossi (*L'École de la douleur*), et M. Rotta (*L'Hôpital des fous*), nous montrent une Venise plus réaliste, soit dans la tristesse des jours de pluie, soit dans les détresses des pauvres gens des lagunes.

A Milan, où M. Pagliano continue à peu près seul maintenant la peinture de genre, semble se dessiner le mouvement le plus intense et



LE VIATIQUE, PAR M. ANGE MORBELLI

le plus significatif. Dans le paysage, M. Carcano (*Campagne d'Asiago*) se présente comme une belle physionomie de puissant, large et robuste paysagiste, ayant le sentiment de la grandeur et de l'unité. Dans l'étude de la vie, M. Morbelli fait preuve de hautes qualités d'observateur populaire concentré et recueilli. Son *Viatique* et son *Jour de fête à l'hospice* sont deux compositions émouvantes par la simplicité des attitudes, la sobriété de l'exécution, la compréhension intelligente du milieu et des effets lumineux, l'accent de conviction sincère qui s'en dégage. Elles rappellent, par cet esprit de gravité, certaines compositions analogues du peintre anglais Herkomer.

Ce n'est pas le seul rapprochement que nous pourrions faire ici avec quelques-unes des tendances d'Angleterre. Les *Amours des âmes*, de M. Dall' Occa Bianca, dans l'exécution des figures agenouillées au

milieu d'un cimetière à l'automne, avec un modelé précis, serré et en même temps fortement coloré, et M. Conconi, également dans une scène de cimetière, avec un métier différent, mais des tonalités aussi chaudes, éveillent malgré nous ce souvenir.

Tandis qu'à Naples, un des premiers instigateurs de la rénovation de l'art italien, M. Morelli, dans une œuvre qui ne le caractérise pas suffisamment, *Le Christ au désert*, mais qui offre, néanmoins, de charmantes qualités de légèreté atmosphérique, tient la tête d'un petit groupe où l'on distingue M. Casciaro, avec de brillants pastels, et M. Caprile, à Rome, sanctuaire antique des plus nobles souvenirs, fleurissent encore les vestiges de la grande peinture et de la décoration monumentale. On a peut-être oublié les beaux et larges dessins de M. Maccari, en 1889; ils indiquaient un réel sentiment de l'histoire que nous refusons volontiers à l'Italie moderne. M. Sartorio, dans sa *Diane d'Éphèse* et sa *Gorgone*, nous montre qu'on n'a pas perdu le sens du vrai grand style; M. Joris, dans ses deux toiles de l'*Octave de la Fête-Dieu* et du *Jeudi Saint*, où les rouges, les blancs et les ors jouent dans la lumière amortie des églises, nous prouve qu'on y a conservé le secret des savantes harmonies, des sonorités éclatantes et douces, et M. Michetti, qu'il y reste encore des brosses vaillantes, de fiers et robustes décorateurs.

Les deux grandes compositions de ce dernier artiste font un singulier contraste avec deux tableautins minutieux de son passé et ne le font pas regretter. Dans *Les Serpents* et dans *Les Estropiés*, vastes toiles décoratives, trop vastes peut-être, où la composition est parfois un peu perdue et dispersée, il y a une vision d'un relief saisissant, mais sans excès, une véritable science des jeux de la lumière, et un diable de métier d'une extraordinaire habileté ou, mieux, d'une véritable force expressive.

Trop étendu pour son sujet est sans doute aussi le tableau de M. Balestrieri (*Beethoven*); mais il y a une telle attention dans les attitudes des personnages, un tel accord sobre et chaud des tons, une telle volonté, qu'on lui pardonne volontiers cet abus.

ESPAGNE ET PORTUGAL

L'Espagne ne nous fournit pas un spectacle tout à fait aussi réconfortant. Ce n'est pas que cette école ne soit, de son côté, sur le point de se rajeunir en remontant à ses origines nationales, mais l'esprit de



PORTRAIT DE Mme V. P., PAR M. J. BOLDINI

l'Inquisition s'est retrouvé vivant dans son jury d'académiciens, et tel artiste, dont l'œuvre eût donné à cette section un éclat exceptionnel, a été écarté de l'Exposition. Je n'ai pas besoin de nommer M. Ignacio Zuloaga, dont l'exclusion a fait scandale. L'exposition, au Luxembourg, des portraits de femmes de cet artiste, qui a renoué le fil rompu de la vraie tradition locale, a essayé, du moins, de réparer pour le public cet impardonnable oubli.

Pour nous assurer des progrès de l'art espagnol, on nous permettra d'omettre, à notre tour, bien des noms dont quelques-uns sont pourtant célèbres, et de ne nous arrêter qu'à un petit groupe assez restreint de peintres dont les œuvres nous donnent une vraie sensation d'art.

En tête, M. Sorolla y Bastida, dans *Le Bain*, raconte la fraîcheur des voiles gonflées dans la fraîcheur du matin, et, dans *Cousant la voile*, agite le papillotage joyeux de la lumière sous une treille fleurie, éclairant vivement les géraniums, les poteaux bleus ainsi que les corsages roses et les ceintures rouges des personnages qui cousent les voiles blanches dans cette pénombre animée.

M. Pinazo Martinez, incomplet, incorrect, dans de vastes toiles en largeur où s'égrènent les personnages, a du moins un certain sentiment de la lumière, des silhouettes et des attitudes. M. Carlos Vasquez y Ubeda, dans sa *Récolte de figues d'Inde* à Grenade, fait preuve de certaines des mêmes joyeuses qualités de lumiériste brillant. M. Menendez-Pidal (*Salus infirmorum*) est sobre et recueilli dans cet intérieur d'église très coloré ; il montre une tenue rare dans l'école. La *Bête humaine* de M. Fillol y Granell, accrochée près des corniches, dans la brutalité de son sujet, est une toile qui paraît d'une franche peinture et d'un caractère expressif. Nous signalerons les grandes scènes turbulentes de M. Checa, le portrait de M. Casas, et, dans le genre où fleurissent les descendants aveulis et abâtardis de Fortuny, les sujets pris au *Don Quichotte* par M. Moreno Carbonero.

Quant au paysage, peu de chose, en dehors des petites toiles sobres et délicates de la campagne de Tolède de M. Aureliano de Beruete, des vues panoramiques de montagnes neigeuses de M. Morera, et des jardins de Grenade de M. Rusiñol.

Dans l'illustration, du moins, M. Urrabieta Vierge et M. José Jimenez Aranda soutiennent avec honneur leur ancienne réputation.

A la section portugaise, deux noms à retenir, celui de M. de

Souza-Pinto, à demi Français, qui expose une série de toiles d'un fin sentiment de nature, et celui de M. Columbano, vigoureux portraitiste, dans la tradition des vieux Espagnols.

SUISSE

La place nous manque pour nous étendre sur l'exposition de ce petit pays, bien qu'il soit un de ceux qui, dans ces dernières années, ont fait le plus d'efforts dans le domaine de l'art. On parlait autrefois de la peinture suisse comme de sa marine. Aujourd'hui, la section helvétique nous présente un ensemble où se trouvent nombre de morceaux intelligents qui marquent un souci réel de traduire pittoresquement les grands spectacles de la montagne, et quelques tableaux qui peuvent soutenir la comparaison avec les meilleurs ouvrages des autres sections.

C'est, à la suite de Baud-Bovy et de M. Sandreuter, tous deux, à leur façon, si particuliers et si expressifs, tout un groupe assez nombreux de peintres de montagnes, dans lequel se distinguent les noms de MM. A. Franzoni, Rehfous, Ed. Boss, E. Kaiser, etc., et, au second plan, ceux de MM. Burnand, Biéler, Mlle Breslau, Giron et Girardet, qui sont trop des nôtres pour que nous ayons à qualifier leur talent : M. Nicolet (*Orphelines d'Amsterdam*) ; Carl Vautier (*Portrait de Mme V.*) ; Otto Vautier (*Deux Amies*) ; Vallet (*Le Bûcheron*) ; Mlle Roederstein; etc.

Le grand Bâlois Bœcklin, que les Allemands ont accaparé, manque à cette fête. Du moins, M. Hodler, de Berne, très réputé dans son pays, nous montre-t-il ses figurations archaïques, *La Nuit, Le Jour*, *Eurythmie*, d'un naturalisme assez forcé. M. Carlos Schwabe, plus acclimaté chez nous, nous donne, en formes très aiguës et subtiles, un autre aspect de la pensée mystique de ces montagnes embrumées.

AUTRICHE-HONGRIE

Une exposition nombreuse, qui a éprouvé le besoin de se répartir, pour l'Autriche, en deux camps distincts, et où l'on ne rencontre guère, il faut le dire, ni de peinture un peu locale, ni d'artistes un peu personnels. C'est un mélange sans conviction de toutes les inspirations et de

toutes les écoles, qui produit un dilettantisme facile, dangereux et, très souvent, sans grand intérêt. Tout au plus nous arrêterons-nous, à la section autrichienne, devant les portraits de MM. Angeli, Pochwalski, Kramer, de Pausinger, Klimt, plus simple et plus à son aise dans son portrait de femme en rose que dans son plafond, où il suit par trop notre Besnard; Mehoffer, dont la *Chanteuse* a un assez bel accent de vrai peintre, — et, à la Hongrie, devant MM. Benczur, Laszlo, moins heureux avec le pape qu'avec le prince de Hohenlohe; Horowitz, etc., peintres qui tous, inégalement sans doute, montrent une réelle tenue.

Dans le genre, M. Moll, avec des intérieurs délicats et lumineux, et feu Léopold Müller, avec un charmant et excellent tableautin d'Égypte, *Saltimbanque*; et, parmi les Hongrois, M. Czok, qui nous rappelle Friant et Dagnan-Bouveret dans sa *Communion*, M. Hegedus, Zemplenyi, etc. Enfin, dans le paysage, les œuvres de MM. Bernatzik, Goltz, Ribarz, Schindler, Zoff, Mme Wisinger-Florian, et, à la Hongrie, deux paysages de ton robuste de Munkacsy, et un charmant petit paysage de neige fondante sur la terre brune de M. Szinyei.

JAPON

On ne saurait terminer sans dire un mot de cette section, nouvelle venue dans le concours international de l'art, comme dans celui de la politique. A côté d'un grand nombre d'exposants qui continuent la tradition nationale, plus ou moins entamée par les influences européennes, de la peinture sur soie, une salle entière a été formée des ouvrages des peintres à l'huile. Nous avons là des concurrents qu'on juge aujourd'hui avec un sourire. La plupart de ces productions, assez gauches et souvent sans grande saveur, semblent de pâles pastiches des barbouillages de nos Salons. Mais nous nous trouvons en face d'un peuple trop bien doué pour qu'il n'en sorte pas, dans les modes accoutumés de nos travaux, des œuvres originales. On prévoit déjà, avec les paysages d'automne de M. Yoshida ou de M. Kuroda, et les *Lotus* de M. Mitsutani, les premiers germes d'une forme nouvelle de l'art japonais. L'avenir nous donnera-t-il raison ?

LÉONCE BÉNÉDITE



LA SCULPTURE ÉTRANGÈRE

Au visiteur soucieux de pensée et d'émotion qui entrait sous l'immense coupole du Grand Palais, une sensation exceptionnelle naissait devant tant de forces et de spiritualités figées sur les socles, comme un blanc peuple purifié par les rayons d'un clair de lune éternel. Peuple convoqué par le génie, multitude nue et pure, faite de nos images exemptées de la mort, exprimant par des gestes uniques et proposés en exemples les pensées les plus intensément représentatives de notre humanité : peuple d'idées et d'émotions surprises dans leur vol et incorporées à la terre et à la pierre, formes blanches nées de l'âme humaine et en offrant l'immobile reflet. Une majesté vraiment émanait au crépuscule, à l'heure des portes closes, de cet imposant concile dont les gestes confus, plus éloquents encore par le saisissant contraste du silence total, demeuraient clairs dans l'ombre montante et signifiaient la prière ou l'effort vers le ciel suprême des verrières. C'était, à la fin du jour, une immense imploration candide, émouvante, féconde en rêves. On frôlait tant d'êtres comme autant de songes ou de désirs que l'on n'avait pu réaliser dans la vie et qu'on retrouvait là ayant pris consistance ; on

reconnaissait à chaque détour d'allée un peu plus de son âme, simplement surélevée sur un piédestal afin d'être comprise et aimée de plus loin. C'était aussi l'impression d'un grand cimetière, mais où chaque tombeau eût été illuminé de la clarté d'une renaissance des âmes ; car la sculpture, dressant l'image humaine sous sa forme périssable, en retient à la surface ce qui ne mourra pas. Passionnante promenade psychologique, où toute la douloureuse pensée contemporaine se révélait par la crispation des visages et la nervosité des gestes, et où l'on pouvait étudier sur un art qui fut jadis serein toutes les phases de l'inquiétude.

Un vaste effort vers l'expression de la vitalité souffrante, s'éloignant des restreintes sérénités consenties par l'académisme, c'était d'abord l'impression d'ensemble. A une époque où la sensibilité, la tension nerveuse ont obtenu la préséance, où l'harmonie, jadis cherchée dans l'équilibre plastique et dans les proportions, a été transposée dans le domaine des analogies magnétiques, dans la fusion des divers ordres de sensations d'art, où la musique enfin, influant profondément sur les mœurs, a donné à tous les êtres intelligents le goût de ses mystérieuses réversibilités, la sculpture semble s'être mise en mouvement, elle aussi, et avoir voulu quitter son antique rôle *statique* pour devenir *dynamique* à son tour. Jadis, elle créait des êtres délivrés du frisson, dont les douleurs mêmes étaient graves, l'angoisse ennoblie, l'amour accalmi ; elle témoignait de l'homme comme d'un organisme épuré dont même l'émotion gardait la dignité des littératures classiques. Elle s'efforçait toujours de résumer les sentiments généraux d'une époque, d'une mode ou d'une race, à moins qu'elle ne servît aux obscures revanches des hérésies contraintes par le fer, aux symboliques interdites qui exprimèrent aux recoins des portails de cathédrales les désirs de la libre-pensée ou du fanatisme du Moyen âge. Aujourd'hui, cet art synthétique, jadis reculé hors de l'existence quotidienne, paraît vouloir s'en rapprocher, et toucher lui aussi par l'instantanéité de l'impression. Son isolement lui pèse. Il cherche sa beauté bien loin de son primitif idéal de robustesse proportionnée. Il la veut trouver à son tour dans la dernière idée que l'art moderne, épuisé de théories et de controverses, se soit faite de la beauté : dans l'affirmation du caractère. Chimère suprême qui nous contente, la plus récente sur laquelle l'accord de tant de consciences inquiètes se soit fait, vérité qui inspire l'heure présente

en attendant celle où, une fois de plus, il faudra réinventer la sculpture.

La sculpture étrangère suivait d'assez loin, et avec timidité, l'évolution française. Elle se révélait plus conforme aux littératures, à l'art officiel, aux allégories, aux symbolismes décoratifs. Elle montrait pour l'art « à sujets » un attachement que notre nouvelle génération d'artistes, passionnée avant tout de vitalité nerveuse, ne saurait plus avoir. L'Allemagne, par exemple, qui confond si souvent le somptueux avec la lourdeur et la surcharge avec l'abondance, se retrouvait tout entière dans les œuvres emphatiques de M. Reinhold Begas et dans toute sa série d'exposants, parmi lesquels contrastaient seuls M. Hildebrand, avec un énergique buste de *Bœcklin*, M. Tuaillon, M. Eberlein et M. Stuck, dont le *Centaure blessé* rappelait ses beaux morceaux de peinture romantique. L'Autriche ne témoignait rien qu'on pût nommer, hormis peut-être l'effigie de *Johann Strauss*, par Tilgner.

Il fallait arriver à la section belge pour trouver un groupe d'artistes intéressants. Avant tous s'imposait le plus considérable statuaire des sections étrangères : Constantin Meunier s'affirmait une fois de plus comme l'un des grands créateurs de notre époque, aussi prenant par l'émotion sobre que saisissant par la robustesse magistrale de sa manière. Ce sombre poète des pauvres, apparenté à Rodin par la puissance, mais moins nerveux, moins subtil, plus ému par la simplicité, apparaissait vraiment glorieux et poignant. Auprès de lui, Jef Lambeaux, dont le grand relief des *Passions humaines* était exposé ailleurs, avait placé quelques beaux morceaux d'une facture riche, solide, sensuelle et « rubénienne », qui contrastait vivement avec les conceptions austères et âpres du révélateur des « pays noirs ». La *Misère* intéressante de M. Charlier, des figures gracieuses de M. Paul du Bois, la sculpture élégante, vive et fine de M. Charles Samuel, complétaient la remarquable exposition de Belgique. J'eusse aimé y voir figurer quelques statuettes du Gantois Georges Minne, qui a un talent étrange et profondément caractérisé, et dont les amateurs bruxellois possèdent certaines œuvres de haut mérite. Malgré cette lacune, l'étonnante vitalité artistique des Flandres s'avérait avec honneur dans la statuaire autant que dans la section de peinture, si riche et si variée.

Le Danemark offrait, en M. Willumsen et en M. Tegner, l'exemple d'un certain symbolisme qui ne peut être rendu plastique sans perdre ses propriétés en faussant celles des arts représentatifs. La prétention au mystère, trahie par l'emphase, l'affectation d'archaïsme, pourront engen-

drer très vite un art plus caduc, plus stérile, plus poncif que le plus timide académisme, et si nous eûmes en France, il y a cinq ou six ans, l'exemple d'une crise de ce genre heureusement passagère, rien n'est plus instructif, touchant l'application du symbolisme direct à l'art plastique, que de voir combien les œuvres essayées selon cette théorie semblent dès maintenant vieillottes et fanées, vides de science et d'émotion. L'Espagne, qui nous fit connaître Sorolla y Bastida et eut la malencontreuse idée d'exclure Zuloaga des cimaises où il se fût montré le premier de ses peintres, n'avait rien à nous apprendre par sa pauvre statuaire sans caractère de race. L'Angleterre, hormis Onslow Ford et le curieux George Frampton, était aussi dénuée qu'en musique, et semblait se reposer uniquement sur la peinture du soin de sa gloire présente. La généralité des figures exposées pouvait être attribuée à l'enseignement des ateliers français. Elle répondait à cet idéal piètre qui se contente d'une habileté transmissible par formules, d'une littéralité naïve dans la reproduction des objets et des êtres, et qui, dans les œuvres d'imagination, transporte des procédés d'expression combinés à l'avance, insoucieux de l'enseignement et des surprises de la vie observée avec respect. Ce réseau de formules, patiemment tissé sur toutes les villes par la propagation du néfaste système des « ateliers », engendre un faux purisme, décolore les tempéraments qui se laissent docilement séduire par une sagesse factice, et permet un certain art d'imitation décent, plat, anonyme et passable, qui égare le goût public. Cette triste efflorescence du médiocre, on la constatait partout, et, à travers les nationalités, on retrouvait des élèves identiques.

L'Amérique, du moins, présentait en M. Saint-Gaudens un généreux et énergique sculpteur, l'un des plus capables de grandes conceptions décoratives que l'Europe actuelle puisse présenter avec Dalou, Meunier et Rodin. La *Statue équestre du général Sherman* et le *Monument Shaw*, ce dernier surtout, avec son beau mouvement de soldats en marche, si sévère, si unifié de sentiment, si sobrement guerrier, étaient deux exemples impressionnants d'art décoratif n'ayant besoin d'aucune allégorie et d'aucune fadeur ornementale pour créer l'émotion des foules. Il y avait là un grand effort, un pas décisif vers cette forme moderne que des écrivains comme Paul Adam ont déjà trouvée, et qui reste à déterminer dans les arts plastiques. C'étaient les premiers reliefs où la reproduction d'uniformes, de fusils et de képis ne choquât



LE MONUMENT SHAW, HAUT RELIEF, PAR M. A. SAINT-GAUDENS

point, ne donnât pas l'invincible impression de chromolithographie transférée dans la sculpture, impression que tant de monuments de la Défense nationale nous ont fait subir. M. Mac Monniès, l'élève d'Augustus Saint-Gaudens, se montrait mouvementé et varié, et M. Bartlett faisait preuve de personnalité et d'énergie.

Tandis que la Hongrie ne présentait guère que M. Rona, un certain mouvement se faisait, à la section italienne, encombrée de mièvreries, autour du grand morceau des *Saturnales*, de M. Biondi. L'artiste accusait une série de types intéressants, aux masques intelligemment composés et même reconstitués (s'aidant souvent des antiques, notamment pour la tête de la courtisane) ; les proportions s'harmonisaient avec une audace plus apparente que réelle, plus picturale que statuaire, un peu gênante par son excessive dispersion, et donnant une désagréable impression de trompe-l'œil et de figures de cire, par l'artifice du soubassement presque nul, mêlant aux spectateurs ces personnages figés dans des mouvements familiers. Il faut avoir la tenue de style de Rodin pour éviter, dans les *Bourgeois de Calais*, un tel écueil, pour mêler le public au drame sans pourtant altérer le caractère de vie sublimée des êtres de métal ou de pierre. On pensait malgré tout à une sorte de grande vignette ou de couverture pour le trop vanté *Quo vadis ?* où le public moyen se plaît depuis quelque temps à se teinter d'archéologie. L'œuvre de M. Biondi n'en était pas moins méritoire et pleine de promesses, justifiant en partie les compliments qui l'accueillirent. Elle contrastait vivement avec la négligeable série de morceaux italiens qui l'environnait.

La Suisse donnait l'occasion de constater en M. James Vibert un élève intelligent et souple de Rodin, et un très original sculpteur en M. Niederhausen-Rodo, qui, auprès d'un excellent buste du peintre *Hodler*, exposait les maquettes du *Monument de Paul Verlaine*. On connaît déjà depuis quelques années cette belle effigie si savante et si intense, qui n'est point indigne d'être mise en parallèle avec le noble portrait que peignit Eugène Carrière. Les bas-reliefs épisodiques qui orneront le monument promettent de compléter à souhait un hommage que les déplorables compositions plantées un peu partout dans nos jardins finiraient par faire craindre pour les poètes aimés. M. de Niederhausen-Rodo est un artiste valeureux. Et, en regrettant que la Suède n'offre pas en sculpture l'équivalent de ses peintres Carl Larsson ou

Anders Zorn, nous sommes conduits à parler de la Russie, où quelques hommes s'imposaient.

A-t-on jugé sainement, dans les comptes rendus des Salons annuels, M. Antokolsky ? Il semble que l'éloge et la critique ne se soient accordés sur son nom que pour démontrer mutuellement leur inanité. La galerie de portraits qu'il exposait affirme un indéniable talent. Il n'y a là aucunement la grandeur et la maîtrise proclamées par les gens du monde, mais il y a vigueur et savoir. Il y a surtout intelligence dans une voie artistique qui n'en admet guère : celle du portrait officiel. M. Antokolsky sait varier la présentation et la technique selon les modèles qu'il sculpte, et ce mérite, assez mince en lui-même, devient grandement appréciable dans la reproduction des souverains. Les figures représentatives et glacées par l'officialité conservent quand même leur style individuel, leur psychologie distincte. L'homme et la femme sont discernables sous l'attitude de la fonction. M. Léopold Bernstamm, Parisien d'élection, avait envoyé sa collection de bustes de Parisiens, que le musée Grévin reproduit en cire et transforme en mannequins pour l'édification du public. L'art de M. Bernstamm n'a pas de prétentions, mais il offre les caractères qu'on peut raisonnablement en attendre, et qui ne sont nullement méprisables : le primesaut, la vie, la ressemblance, la légèreté dans la facture. Et cela est bien préférable à l'académisme. Évidemment, le buste de Jules Chéret, par exemple, n'a qu'une valeur en quelque sorte photographique auprès d'un portrait comme celui que peignit M. Jacques Blanche, il y a deux ans — et toute cette série ne donne que des aspects et non des âmes. Mais elle est amusante en elle-même. Amusante aussi, avec une science réelle, une verve nerveuse, une inventive et souple imagination, était l'exposition du prince Troubetzkoï, animé d'une vocation véritable et se manifestant comme un artiste de vraie race, Enfin, les œuvres de M. et Mme Vallgren s'imprégnaient de poésie triste et sereine, dans leurs attitudes touchantes baignées d'un mysticisme délicat. Volontairement bornées à de petites proportions, elles se rapprochaient de l'art appliqué (dans certains objets, vases ou coupes, où s'accolaient des figurines), et elles ne concentraient que mieux leurs qualités d'émotion et de finesse. Grâce à ses artistes différents, l'envoi russe se manifestait parmi les plus remarquables. Et c'était une pittoresque conclusion à ces visites, que de terminer par l'exposition japonaise, par les bois, les bronzes, les ivoires des délicieux ouvriers de

l'Extrême-Orient, qui ont donné à l'art européen, depuis cinquante ans, des leçons et des intuitions si variées et si fécondes. Comment nommer ces prestigieux manieurs de matière dure ou fragile ? Leurs personnalités dédaignent de s'individualiser par des noms. Elles sont cohérentes dans une même vision nationale de la réalité mêlée au rêve, dans une même conception de la vie et du mouvement. Sans doute cet art a démérité de l'hiératisme splendide du Moyen âge, de la fougueuse vitalité de la belle époque du XVIII[e] siècle. Il s'est restreint, enjolivé, maniéré ; mais quel adorable crépuscule de décadence, quel ingénieux envisagement des choses et des êtres ! Quel répertoire de formes contemplées dans tous les règnes avec un égal amour, quel insouci, surtout, de toutes les entraves de notre logique au profit d'une logique toute dissemblable, infiniment plus condensée, plus résistante au dangereux attrait de la déduction excessive menant l'art plastique dans les domaines de l'idéologie intraduisible !

Le critique qui voudrait tirer d'une semblable réunion d'œuvres les éléments d'une philosophie de l'art plastique à l'étranger, serait sans doute exposé à dépasser ingénieusement ce que cet art pense de lui-même, et à confondre conclusions et prémisses. C'est à peine si, dans l'état de crise où se trouve cette sculpture, quelques observations générales se présentent naturellement à l'esprit, sans qu'on soit forcé, pour les transformer en théories oiseuses, de forcer les résultats. Hormis Constantin Meunier, qui est grand, et des hommes de beau talent comme Saint-Gaudens et Lambeaux, préoccupés vraiment d'une conception neuve du mouvement et de la vitalité, la généralité de la statuaire étrangère s'inféodait trop à l'art traditionnel pour que des noms pussent sortir des catalogues. Images mythologiques, bustes, nymphes, scènes de genre, personnages patriotiques, rien n'était inhabituel, comme style, comme manière ou comme intention. La courtoisie due à une réception internationale, autant que le goût passionné de l'art, eût rendu les critiques heureux de louer dignement de grands sculpteurs étrangers ; mais la vérité artistique oblige à dire que rien ne nous fut apporté de grand. Sans vouloir puérilement inféoder au génie français les trois étrangers que je viens de nommer, il est cependant équitable de constater qu'ils ne sont pas tributaires de leur terroir. Meunier et Lambeaux sont un Flamand et un Wallon certes, mais combien proches de Rodin ! et Saint-Gaudens n'a rien qui réponde à la psychologie américaine. Tous

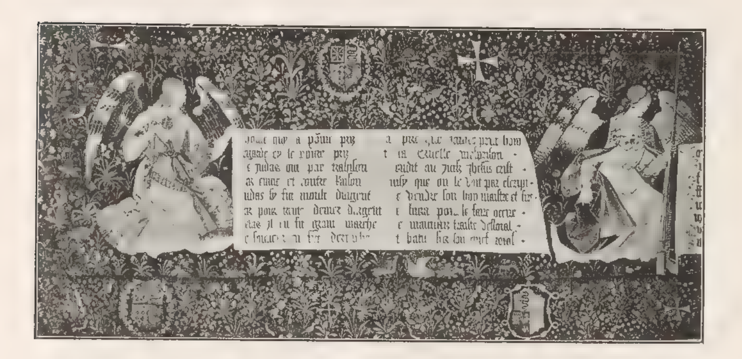
trois obéissent à cette conception supérieure de l'art, qui considère le fait des nationalités comme secondaire et n'en modifie aucune loi naturelle de l'intellectualité. Quant à trouver dans l'art étranger un sculpteur qui incarne véritablement, d'une façon nettement reconnaissable, le génie de sa nation, nous l'attendons encore. Si, dans la peinture, les noms de Whistler, de Sargent, de Bœcklin, de Watts, de Stevens, de Lenbach, furent salués par nous comme ceux de grands artistes; si nous apprîmes avec joie ceux de Sorolla, de Michetti, de Segantini, de Lorimer, de Guthrie, de Krœyer, de Zorn, de maint autre peintre de race, la statuaire étrangère ne nous offrit que des habiletés, certaines étant tributaires de notre génie, les autres se référant à cette tradition imprécise, impersonnelle, étrangement malléable et tout ensemble rigoriste, qui crée une fraternité entre tous les ateliers classiques de l'Europe, et qui témoignait, par exemple, chez des Monténégrins et des Ottomans, élèves des académies parisiennes, d'une lutte bizarre entre l'instinct et les préceptes. Les raisons de ce silence, momentané assurément, de l'art statuaire chez des races qui continuent d'être valeureuses dans la peinture, les lettres et la musique, seraient d'un intéressant examen. Depuis quinze années déjà, même chez les races méridionales, la formation des idées se concentre dans un plan philosophique au détriment des arts formels. La musique, fresque nouvelle, mêlant intimement l'art décoratif à l'abstraction, a été la cause secrète de cette transposition mentale. Elle a atteint la plénitude de la satisfaction nerveuse avec une puissance d'instantanéité que les arts plastiques ne sauraient connaître, et elle a du même coup reporté sur les modes spéculatifs du raisonnement la meilleure partie des forces intellectuelles. Elle a poussé au symbolisme un grand nombre d'artistes, elle a fait autant de mal que de bien, comme toutes les vastes innovations cérébrales. Mais nous excéderions un sujet qui nous laissera déjà le mécontentement de n'avoir pu que l'effleurer. L'idéal statuaire en France est apparu *progressif*, déplacé avec les créateurs eux-mêmes, placé non plus devant eux, au bout d'une route de perfectionnement technique, mais en eux, coïncidant à la minute de leur vie ou leur âme se sera élevée le plus haut et aura pris la plus complète conscience d'elle-même. Les fins de l'art sont apparues *intérieures*, dérangeant la vieille idée de concours vers un but abstrait, de classement, d'étapes franchies, qui a si longtemps fait de la vie de l'artiste une carrière. La vocation, elle, n'admet plus cette idée, mais

celle d'une révélation individuelle, où le talent reflète le caractère de l'ouvrier, et ne trouve plus sa base dans un système technique préconçu, mais dans l'expansion de la personnalité.

Cette expansion, la sculpture française a été la première depuis vingt années à la montrer splendide, frémissante, baignée du sentiment de la vie souffrante. Et cette pensée nous viendra, pour conclure, avec une joie simple. C'est que l'art français actuel connaît, après un siècle de fiévreuses recherches, un aboutissement magnifique, dont l'homogénéité est absolue. Nos lettres, notre art symbolique se mouvementent et ne parviennent pas, malgré la prodigalité de talent et peut-être à cause d'elle, à cette superbe tenue, à ce majestueux déroulement des forces. Notre peinture et notre sculpture s'affirment sans rivales. L'Europe leur rend tribut. Le nom français prédomine, et si les ressources secrètes de la psychologie contemporaine ont pénétré dans l'art plastique, si la couleur et la pierre ont obéi à une eurythmie non plus seulement formelle mais sensitive, si l'admiration d'une beauté linéaire et froide a fait place à l'émotion de pensée, à l'indéfinissable fraternité d'âme, si un pas énorme a été fait vers le parallélisme des sons, des idées et des formes, c'est à la France récente que tout cela est dû. Le fracas d'une Exposition n'aura pas été vain s'il nous donna, comme harmonique suprême, cet encouragement. Et ce grand peuple de formes blanches, de passions humaines pétrifiées, retenait sous l'immense coupole de métal et de verre la lumière épurée de tout un avenir.

CAMILLE MAUCLAIR





La Peinture ancienne

ÉCOLE FRANÇAISE (XVe SIÈCLE)

Lorsqu'on admire au Petit Palais les tapisseries, les broderies, les miniatures, aussi bien que les ivoires et les orfèvreries, des XIVe et XVe siècles français, dans lesquels s'unit, si souvent, au goût naturel des harmonies colorées, une recherche déjà fine et sûre des formes expressives, on ne saurait douter qu'en un tel milieu de dessinateurs et de coloristes n'ait dû se produire un grand nombre de bonnes peintures, fixes ou mobiles.

Le Petit Palais, qui, après avoir été l'attrait le plus pur et l'enseignement le plus élevé de l'Exposition, restera, pour nous, artistes, historiens, lettrés de France, son souvenir le plus glorieux, ne nous a pas apporté à ce sujet, nous devons l'avouer, toutes les révélations que nous espérions. Les organisateurs avaient déjà trop à faire pour réunir, en un ensemble inoubliable, les œuvres capitales de nos arts décoratifs et mobiliers. Comment eussent-ils pu encore y joindre une quantité de panneaux à la fois très lourds et très fragiles, d'un transport difficile, et qui eussent exigé un développement de cimaise considérable ? C'est une exposition spéciale à organiser dans quelques années, à loisir, avec méthode, par un groupe d'érudits et d'amateurs compétents. La nécessité de cette exposition future, qui serait pour la peinture française un acte

de justice, comme le fut, pour la sculpture, la création du musée du Trocadéro, s'impose plus que jamais lorsqu'on examine, ainsi que nous l'allons faire, les trop rares œuvres antérieures à la Renaissance qui ont trouvé place au Petit Palais. Leur qualité est telle qu'en y joignant la vue des tapisseries, broderies, miniatures avoisinantes, sorties, à la même époque, des mêmes ateliers, on se prend à croire, de plus en plus, qu'au temps de Charles VIII et de Louis XII nous n'avions presque rien à envier, sous ce rapport non plus que sous bien d'autres, à nos voisines plus glorieuses, les Flandres et l'Italie. Chez nous, en effet, comme chez elles, la première Renaissance, une Renaissance libre, naïve, spontanée, amoureuse de la nature et éprise de la vie, moins littéraire et moins pédantesque que la seconde, avait déjà produit des fruits savoureux et excellents.

Les deux pièces capitales, pour le xve siècle, sont les tableaux d'autel prêtés par la cathédrale d'Aix et par la cathédrale de Moulins. On les avait à peine entrevus en 1878 à l'Exposition des portraits nationaux, si bien préparée par M. de Chennevières, mais si mal installée, au dernier moment, comme par grâce, dans la salle des Conférences, au Trocadéro. On a donc bien fait de nous les remontrer. Le retable d'Aix fut peint vers 1475, celui de Moulins vers 1500. L'un porte les effigies du bon roi René et de sa seconde femme, Jeanne de Laval, l'autre celles de Pierre de Beaujeu, duc de Bourbon, d'Anne de Beaujeu et de leur fille Suzanne, la future femme du connétable de Bourbon. Œuvres importantes pour l'iconographie princière, elles ne le sont pas moins pour l'histoire de la peinture nationale. Commandées par de grands seigneurs amis des arts pour les cathédrales de leurs résidences, elles ne purent l'être qu'à des artistes en renom; nous possédons certainement en elles des types achevés de ce que pouvait alors produire de mieux l'art français dans ces deux centres de culture active, la cour de Provence et la cour de Bourbon, dans la première par l'école d'Avignon, dans la seconde par l'une des écoles, également florissantes, auxquelles Pierre et Jeanne, d'esprit très ouvert, semblent avoir tour à tour fait appel, celle de Tours ou celle de Lyon.

On sait par suite de quelles calamités publiques ce n'est point à Paris, durant le xve siècle, que put se développer l'école française. C'est dans les États du duc de Bourgogne, à Dijon, à Arras, à Lille, à Bruges,

sous l'inspiration flamande, et, dans les parties de la vieille France soustraites à l'invasion anglaise, à Lyon, à Blois, à Bourges, à Tours, sous des influences diverses combinées avec les traditions locales, que se forment nos peintres. Dans le Midi, la ville pontificale, Avignon, est déjà, depuis un siècle, une sorte d'atelier international qui conservera longtemps ce caractère et dont l'importance s'accroît alors en raison



LE COURONNEMENT DE LA VIERGE, PAR ENGUERRAND CHARONTON
(Musée de Villeneuve-lez-Avignon.)

même des agitations politiques qui troublent les Etats environnants. C'est d'Avignon que sortira le *Buisson ardent*; c'est d'Avignon qu'était sorti, longtemps avant, le *Couronnement de la Vierge* de Villeneuve-lez-Avignon, le morceau de peinture le plus ancien que nous offre le Petit Palais.

Le *Couronnement de la Vierge*, longtemps attribué, comme tous les tableaux de la région, d'abord au roi René, puis à van Eyck ou à Memling, a été peint, en 1453 et 1454, par Enguerrand Charonton, demeurant à Avignon, pour le grand autel des Chartreux, aux frais de Jean de Montagnac, et payé 140 florins. M. l'abbé Requin, dont les

patientes et sagaces recherches dans les archives notariales du Comtat-Venaissin ont mis en lumière l'activité de cette région favorisée, a publié le contrat de commande, dressé dans l'étude de Jean Morelli[1]. Nous savons, par ce contrat, que Charonton, établi à Avignon, n'en était pas originaire. Il était né, il avait sans doute été élevé, dans la vieille France, à Laon ou aux environs. Ce n'était pas le seul qui fût venu de loin apporter ou apprendre son métier dans la ville cosmopolite. D'après les recherches de M. l'abbé Requin, sur une soixantaine de peintres qui exercent leur profession à Avignon vers le milieu du xv[e] siècle, cinq seulement sont nés dans la ville; une vingtaine ont été envoyés par les provinces environnantes, Languedoc, Lyonnais, Auvergne, Dauphiné, Provence, Bourgogne; trois sont Parisiens, quelques autres Champenois, Beaucerons, Comtois; les autres sont, pour la plupart, des Italiens; mais on y trouve aussi quelques septentrionaux : cinq Allemands, deux Flamands, un Hollandais. D'une manière générale, si l'on se souvient encore que la plupart des princes et des grands bourgeois étaient alors de fervents collectionneurs, que la transmission d'un procédé, d'un style, d'un sentiment, s'opère par le déplacement des œuvres bien plus que par le déplacement des artistes, on ne s'étonnera point que les peintures de cette époque nous surprennent souvent par des combinaisons inattendues d'influences diverses et, en apparence, opposées.

Tel est le cas des deux retables d'Avignon. Des éléments flamands et italiens s'y peuvent aisément démêler, bien que le caractère d'ensemble en soit très particulier et marqué au coin d'un génie spécial. Pour décrire l'œuvre de Charonton, il n'y aurait qu'à transcrire son contrat de commande; comme dans toutes les pièces de ce genre au Moyen âge, tous les détails de la composition, comme tous ceux de l'exécution, y sont prévus avec une précision et une minutie qui semblent avoir été, pour ces artistes modestes et ingénieux, des excitants utiles bien plus que des entraves. « Premièrement y doit estre la forme du Paradis, et, en ce Paradis doit estre la Sainte Trinité, et du Père au Fils ne doit avoir nulle différence, et le Saint Esperit en forme d'une colombe et Nostre Dame devant selon qu'il semblera mieulx audit

1. Réunion des Sociétés des Beaux-Arts des départements. Treizième session, 1889. *Documents inédits sur les peintres, peintres-verriers et enlumineurs d'Avignon au XV[e] siècle*, par l'abbé Requin, p. 118-217.

maistre Enguerrand; à laquelle Nostre Dame, la Sainte Trinité mettra la couronne sur la teste. » Ce qui frappe, en effet, dans le groupe supérieur des trois grandes figures, c'est la ressemblance exacte, dans les visages, les gestes, les vêtements, de Dieu le Père et de Dieu le Fils, tous deux assis sur une nuée, enveloppés dans de vastes manteaux rouges. Cette assimilation des divines personnes de la Trinité était, d'ailleurs, dans l'esprit du jour. Jean Fouquet, au même moment, en donnait la preuve dans deux des plus belles miniatures du livre d'Heures d'Étienne Chevalier. Autour de la Trinité, nous retrouvons la foule des chérubins rouges à ailes rouges également chère à Fouquet. D'après le contrat, c'était dans ce groupe principal que le peintre avait promis d'exceller : « Ledit maistre Enguerrand monstrera toute sa science en la Sainte Trinité et en la benoîte Vierge Marie et du demeurant selon sa conscience. » Et le bon ouvrier a tenu parole. Son couple divin, barbu et chevelu, qu'unissent les ailes, étendues jusqu'à leurs lèvres, de la colombe centrale, est dessiné et peint avec une sûreté et une délicatesse supérieures. La peinture, mince, sans grand relief, avec des modelés très fins, avec peu de profondeur, est encore celle d'un miniaturiste, mais d'un miniaturiste qui pourrait être fresquiste et qui connaît les ampleurs d'étoffes et les richesses de tons des van Eyck. La Vierge, la « benoîte » Vierge, agenouillée, dans sa belle robe « de drap de damas blanc figuré selon l'adviz dudit maistre Enguerrand », les bras croisés sur la poitrine, sous les deux mains qui la couronnent, est plus achevée encore et plus originale. De même que Fouquet prend son type de Vierge blonde, fraîche, grassouillette, un peu poupine, sur les bords de la Loire, c'est sur place, parmi les Avignonnaises au teint mat, aux bandeaux noirs, aux traits fins, que Charonton a trouvé le sien. Visage un peu large et rond, sans prétentions à la beauté hiératique et classique, visage vivant et réel, mais sanctifié, aussi bien que ceux des Vierges contemporaines en Italie, par la douceur tendre et la piété de l'expression. Comme Fouquet, Charonton garde le naturel dans la grâce et la simplicité dans la grandeur. Quant à la technique, elle est délicieuse ; on ne pourrait montrer alors, ni à Bruges, ni à Florence, des mains douces et blanches plus savamment et plus finement présentées, avec moins d'insistance dans le réalisme ou d'affectation dans la recherche des formes.

Les autres parties du *Paradis*, dont le panneau central est mal-

heureusement dénaturé et assombri par de lourdes restaurations, pour être moins excellentes, ne sont pas moins intéressantes. Le bon maître y semble bien, en effet, y avoir accumulé « selon sa conscience » toute la quantité de choses et de gens, décrite par le menu, que lui imposait son contrat. Au-dessous du Paradis, « le monde, auquel il doit monstrer une partie de la cité de Rome... et, oultre la mer, une partie de Jérusalem ». Jean de Montagnac ne s'en tenait pas là ; il exigeait, pour Rome, que le peintre montrât, « du cousté de soleil couchant, la forme de l'église Saint-Pierre de Rome, et, devant ladite église, à l'issue, une pomme de ping de cuivre », puis les grands degrés « descendant sur la grande place, puis le château Saint-Ange » et « un pont sur le Timbre », et « beaucoup d'églises, entre lesquelles est l'église Sainte-Croix de Jérusalem », puis « le Timbre entrant dans la mer et en la mer certaine quantité de galères et navires », etc., etc. Pour Jérusalem, autres indications. Montagnac était sans doute un pèlerin pieux qui tenait à fixer ses souvenirs. Et le bon Charonton, « selon sa conscience », a fait tout ce qu'on lui demandait, et nous pouvons reconnaître, dans son panorama minuscule, des coins exacts de la Rome d'Eugène IV et de Nicolas V. Il ne lui manquait pas, d'ailleurs, à Avignon ou à Carpentras, chez les légats, cardinaux ou bannis florentins, de tableaux italiens pour le renseigner. Parmi eux se trouvaient sans doute quelques précieux retables du maître chrétien par excellence, de Fra Giovanni da Fiesole, vivant encore. Il suffit naturellement à Charonton de les voir ou de les entrevoir pour en être ému et ravi. Qu'on regarde avec soin les figurines des élus, papes, princes, moines, évêques, échelonnées à droite et à gauche dans le Paradis, dont plusieurs sont des portraits, on sera bien convaincu qu'à distance Charonton est un élève de Fra Angelico, aussi soumis et attentif que le jeune Benozzo Gozzoli, à qui certaines de ces têtes, détachées, pourraient être attribuées.

Dans le *Paradis*, c'est donc le contact visible de l'art italien qui développe, chez un peintre de l'Ile-de-France établi à Avignon, le sentiment de l'harmonie, de la beauté et de la correction. Il est curieux de voir que, quelques années après, un peintre méridional, né à Uzès, Nicolas Froment, est venu au contraire à Avignon s'imprégner tout d'abord fortement de réalisme flamand. Depuis que notre maître toujours regretté, Paul Mantz, a rappelé que le musée des Uffizi, à Florence, possédait un tableau daté et signé de l'artiste jusqu'alors inconnu

auquel une découverte d'archives venait de restituer le *Buisson ardent*, successivement attribué par la tradition populaire au roi René, par Waagen à Jan van Eyck, et par Alfred Michiels à van der Meire, nous avons pu suivre l'évolution de Froment dans son milieu composite, et nous avons appris une fois de plus, par cet exemple, combien, à cette merveilleuse époque de progrès incessants et de transformations rapides, il est imprudent d'affirmer ou de nier l'authenticité et l'attribution des œuvres d'art sans preuves palpables et positives.

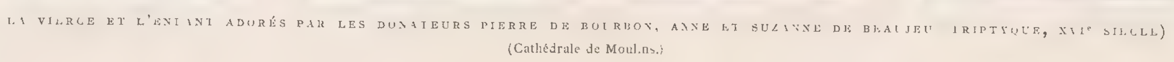
Le triptyque des Uffizi représente *La Résurrection de Lazare*, entre *Marthe agenouillée au pied du Christ* et *La Madeleine lui parfumant les pieds*. Il serait bien intéressant de savoir si cette œuvre, achevée par le bon maître le 25 juin 1461, fut peinte sur place ou envoyée de France. Que s'est-il passé dans sa vie entre cette date et celle de 1475 ou de 1476, années où lui fut payé le solde de son travail pour le *Buisson ardent*? Est-il allé en Flandre? Est-il allé en Italie? A-t-il seulement étudié de plus près avec une intelligence plus ouverte et une expérience plus consommée, les chefs-d'œuvre des deux genres dans les églises et les palais d'Avignon et d'Aix? Ce qui est certain, c'est qu'en quinze ans il a fait d'énormes progrès, autant, cette fois, sous l'influence italienne que sous l'influence flamande, et que, pour cette dernière, il a été la reprendre à ses meilleures et plus hautes sources. L'ange, à visage plein et candide, portant au front la croix de pierreries, si dignement drapé dans sa riche chasuble, qui apparaît à Moïse, procède, en effet, très franchement, des anges musiciens de Hubert et Jan van Eyck. La Vierge, au contraire, assise sur le bouquet d'arbres enflammé, dans les vastes plis de son manteau bleu, étalé et ondoyant à la façon bourguignonne, dans la régularité déjà classique de son visage blanc, dans la noblesse aisée de son attitude, aussi bien que le bambino, de grosse mine très réelle, mais d'un modelé déjà ferme et gras dans ses membres forts, attestent que l'œil et la main du peintre se sont fortifiés et libérés au contact des arts lombards et florentins. Le fond du tempérament et les habitudes restent d'ailleurs les mêmes; sous l'ennoblissement des figures, sous l'agrandissement du style, sous l'éclaircissement et le renforcement de la couleur, sous l'approfondissement du dessin, certains retours d'âpreté et de sécheresse dans le coup de pinceau, quelques restes de mélanges jaunâtres dans les tonalités, affirment que l'auteur si tâtonnant et incomplet de la *Résurrection de Lazare* est bien le même

que l'artiste viril, savant, sûr de lui-même, du *Buisson ardent*. La figure seule, si vraie et si particulière, de Moïse, un cultivateur ou bourgeois provençal, quelque marchand israélite peut-être, qui retire tout bonnement ses chaussures de feutre en abritant de la main ses yeux contre la lumière miraculeuse, suffisent à prouver sa fidélité aux enseignements naturalistes du Nord, complétés par ceux du Midi.

Paul Mantz se demandait si les deux volets étaient de la même main que le panneau central. Ce doute pourrait encore être corroboré par le fait que le riche encadrement en camaïeu d'or, formant portail à cintre surbaissé, avec des Rois et des Prophètes d'un caractère tout à fait flamand, superposés dans les niches, ne se trouve rappelé par aucun décor dans les panneaux latéraux. Il faudrait, dans ce cas, supposer que ces derniers auraient été enlevés d'un autre retable avant le XVIIe siècle, car la pièce entière, dans l'état où nous la voyons, fut alors décrite par plusieurs archéologues ; ce remaniement est bien invraisemblable. Dans le *Buisson ardent*, on remarque une tenue générale plus ferme, plus d'unité et plus de soin dans tous les détails ; mais ici, sans doute, Nicolas Froment aura donné « avec toute sa science » de sa personne, rien que de sa personne, tandis que, suivant une tolérance admise et prévue, il aura pu confier, « suivant sa conscience », une partie du travail complémentaire à ses collaborateurs. Comment ne pas retrouver, dans les effigies si franchement, si impitoyablement exactes, du vieux René, jaune et ridé, avec ses yeux clignotants, sa caboche mal équarrie sous sa calotte noire, sa physionomie bourgeoise, bienveillante et probe, et de sa digne épouse, la maigre et sèche Jeanne de Laval, la sincérité quelque peu brutale, en même temps que la touche, plus assurée, mais toujours dure et triste, du Froment des Uffizi ? Là se combinent encore, pour donner un caractère spécial à son art, les réminiscences variées de ses voyages et de ses études. Les grands saints debout, qui se tiennent derrière les princes : à gauche, sainte Madeleine, saint Antoine l'ermite, saint Maurice ; à droite, Saint Nicolas, sainte Catherine, saint Jean l'Évangéliste, peuvent bien être nés dans le Nord, mais leur séjour dans le Midi leur a donné une aisance et une noblesse toutes nouvelles. La beauté dans l'exécution des visages et des mains y révèle aussi l'artiste supérieur et d'une expérience consommée.

C'est ainsi qu'à Avignon le courant flamand et le courant italien





LA VIERGE ET L'ENFANT ADORÉS PAR LES DONATEURS PIERRE DE BOURBON, ANNE ET SUZANNE DE BEAUJEU (TRIPTYQUE, XVIe SIÈCLE)

(Cathédrale de Moulins.)

se rencontrèrent dès le milieu du xve siècle, et sans doute auparavant, pour aider le génie français à joindre à ses qualités traditionnelles d'invention, d'observation, de clarté, la correction technique et le sentiment de beauté et d'harmonie qui lui manquaient encore. Grâce à M. l'abbé Requin, nous en connaissons les causes. Pour les autres parties de la France où le même phénomène, à la même époque, s'est certainement produit, nous ne sommes point toujours, par malheur, aussi heureusement informés. Cette circonstance est regrettable lorsqu'on se trouve en présence du troisième chef-d'œuvre de notre xve siècle, qu'on peut étudier à loisir au Petit Palais : le triptyque de la cathédrale de Moulins. Ces trois admirables peintures ont été décrites et analysées avec tant de sagacité par Paul Mantz, dans sa *Tournée en Auvergne*, que nous ne saurions y revenir. Le mélange des influences flamande et italienne aboutissant à une combinaison très originale et très française l'avait, déjà, vivement et profondément frappé. Il croyait, d'ailleurs, pouvoir attribuer, cette fois encore, à des mains différentes le panneau central : la *Vierge en gloire* et les panneaux latéraux : *Pierre II de Bourbon* avec saint Pierre, *Anne de Beaujeu*, sa femme, avec leur fillette Suzanne et sainte Anne. Pour la composition principale, sa conclusion, réservée et discrète, comme toujours, était qu'il y fallait voir « l'œuvre d'un artiste français qui a connu l'art flamand et qui, en bien des points, reste fidèle à ses souvenirs ». Pour les volets à portraits, c'était « que le travail de peinture pouvait appartenir à un de nos compatriotes inconnus, qui aurait suivi Charles VIII et Louis XII au delà des monts et se serait familiarisé avec la forte manière des Lombards, de très grands maîtres tels que Bernardo Zenale et Borgognone ».

Comme pour le triptyque d'Aix, nous devons l'avouer, nous ne trouvons pas entre les divers morceaux des différences assez sensibles pour en partager l'honneur entre plusieurs maîtres. Ce qui nous y frappe surtout, avec le mélange incontestable, mais déjà lointain et puissamment assimilé, des réminiscences flamandes et italiennes, c'est une parenté d'allure, de goût, de recherches, avec l'art tourangeau tel que Colomb et Fouquet l'avaient constitué depuis cinquante ans, art composite aussi, mêlé de bourguignon, de flamand, de lombard, de florentin, mais profondément et essentiellement français par sa sincérité expressive, sa noblesse aisée et naturelle.

Quel qu'en soit l'auteur, l'œuvre est admirable, digne d'être com-

parée aux plus belles œuvres contemporaines dans les Flandres et en Italie. Rien de plus naïvement pieux, de plus simplement aimable que le visage de la Vierge, rien de plus candidement enfantin que le bambin bénissant, de plus adorable dans leurs mouvements souples, leurs gestes



SAINT ÉTIENNE PRÊCHANT (XV° SIÈCLE)
(Musée de Moulins.)

fervents, leurs physionomies tendres, que les quatre groupes d'anges, s'élevant, trois par trois, par un rythme symétrique, aux côtés de la Vierge, et que les deux anges, dans la hauteur, soutenant la couronne d'or au-dessus de sa tête. L'illumination surtout est merveilleuse. C'est avec une délicatesse savante, dont on ne trouverait guère alors d'autres exemples, qu'autour des cercles polychromes remplaçant la *mandorla* traditionnelle, une lumière céleste, infiniment, judicieusement, délicieu-

sement nuancée, caresse, pénètre, éclaire ou décolore les longues tuniques des anges, les blancheurs fraîches de leurs visages ravis et de leurs mains fines. La vision est paradisiaque, d'un lyrisme exquis et tendre.

Dans les panneaux latéraux, garnis d'épaisses tentures à bandes rouges et vertes, c'est, au contraire, un jour étouffé d'intérieur, où les figures, fortement modelées, saillent presque comme des bas-reliefs colorés. Par la vigueur du dessin, la distinction du modelé, la richesse des colorations, la franchise des expressions, la sincérité des portraits, c'est une œuvre magistrale et qui forme une suite vraiment instructive au travail identique de Froment, antérieur de vingt-cinq ans, qui lui fait face. Sur deux points différents du territoire, c'est bien l'affirmation du même génie, jaillissant des mêmes sources, procédant par les mêmes moyens.

Ce chef-d'œuvre serait-il le produit d'une école locale? Hélas! nous en sommes encore aux ignorances profondes sur ce qui se passa, au xve siècle, dans le Bourbonnais et l'Auvergne, où le duc Jean de Berry avait laissé tant de monuments et de traditions d'art, où ses successeurs, les princes de Bourbon et de Montpensier, souvent alliés aux maisons italiennes, se signalèrent aussi par leur dilettantisme passionné. Benedetto Ghirlandajo, l'auteur d'une *Nativité* dans la chapelle d'Aigueperse, ne fut pas sans doute le seul artiste étranger qu'ils appelèrent, et Andrea Mantegna, l'auteur du *Saint Sébastien* au même endroit, le seul étranger dont ils firent venir les œuvres. «J'entrevois certainement, disait mélancoliquement P. Mantz, que ces confins de l'Auvergne et du Bourbonnais ont été, au xve siècle, un coin béni où l'art a semé son caprice et ses fleurs divines. »

Heureusement, l'Exposition nous offre encore quelques morceaux venus de ce coin béni qu'on finira peut-être par connaître. Si la suite des panneaux de la *Légende de saint Laurent et de saint Étienne*, du musée de Moulins, a été peinte dans la région, nous y trouverions un exemple un peu antérieur et bien curieux de ces mixtures de tradition locale et d'imitations exotiques dont l'usage était général. Dans les quatre morceaux donnés comme spécimens : *Saint Étienne prêchant*, *La Lapidation de saint Étienne*, sa *Mise au tombeau*, la *Vision de l'ermite*, les grands fonds d'or plein, l'architecture des châteaux en perspective et des intérieurs d'habitations, le caractère des types bourgeois et populaires, la bonhomie des expressions dans quelques figures, leur vulgarité grotesque

dans quelques autres, attestent bien un travail fait en France. D'autre part, le saint Étienne, avec sa dalmatique pourpre et brodée de perles, arrive sûrement de la Haute-Italie, et les bourreaux, non seulement par les contorsions et les raccourcis audacieux de leurs attitudes, mais encore



LA LAPIDATION DE SAINT ÉTIENNE (XVe SIÈCLE)
(Musée de Moulins.)

par la qualité incisive des profils et la ferme sécheresse du dessin, affirment leur origine florentine, non loin des Pollajuolo. L'artiste, d'ailleurs inférieur à Charonton et à Froment, qui exécuta ces curieuses macédoines, serait-il un Italien francisé, ou simplement un Français italianisé ? Cette dernière supposition est la plus probable. En tout cas, ses compositions sont intéressantes, très mouvementées et très vives (voir les gestes désespérés des docteurs écrasés par l'éloquence du saint),

avec des bonheurs charmants d'expression dans les têtes et de saveur dans les colorations.

Une œuvre bien plus remarquable et qui, cette fois, peut être comparée au triptyque, pour ses qualités supérieures et approchantes, c'est un petit panneau qu'il faut aller chercher dans le pavillon de Belgique, à la rue des Nations (collection Somzée) : une *Sainte Madeleine* devant une dame agenouillée. Les mêmes façons de présenter les figures et de les costumer, la même science et la même distinction dans l'analyse des physionomies, la même blancheur des chairs, la même finesse des mains pâles aux molles enveloppes sur des ossatures très fermes, le soin et la beauté particulière des accessoires, tout nous y rappelle l'auteur de la *Vierge en gloire* et des portraits de Pierre et d'Anne de Beaujeu. Cela sort du même milieu, et c'est, je crois bien, de la même main. Voici donc déjà trois monuments qui pourront servir à l'histoire de la peinture dans le Bourbonnais. Si l'on y joint les deux volets de triptyque, avec les portraits des mêmes princes plus jeunes, donnés au musée du Louvre par M. Maciet, et qui sont peints dans le même esprit, sinon avec la même sûreté, que les volets de Moulins, on ne perdra point l'espérance de savoir ce que furent et qui furent les maîtres célèbres dans cette région avant le XVI[e] siècle et de restituer, tardivement mais sûrement, sa part légitime de gloire à l'auteur du triptyque de la cathédrale.

ÉCOLE FRANÇAISE (XVI[e] ET XVII[e] SIÈCLES)

Ce charmant morceau, *La Madeleine et la donatrice agenouillée*, si intéressant pour l'histoire de notre art français, n'est pas le seul ouvrage du XV[e] siècle qu'on aille étudier utilement au pavillon belge. Dans la collection Somzée, on peut voir à quel point se trouvait, à la suite de Memling, la vieille école de Bruges entre les mains de Gérard David († 1523) et de ses imitateurs, à l'aurore du XVI[e] siècle. Là aussi le génie local jetait ses dernières lueurs, bien délicates encore, mais de plus en plus affaiblies, tandis qu'à Bruxelles et à Anvers on se précipitait déjà vers l'Italie, pour s'y lancer, avec plus ou moins de bonheur, à la recherche de la beauté. La châsse des saints Antoine de Padoue et Nicolas de Bari, avec ses six panneaux contenant les épisodes les plus connus de la vie des deux saints, le grand triptyque de *Sainte Anne sur*



La Dame à la Houlette

un trône, avec la Vierge et l'Enfant Jésus, et, sur les volets, les deux mêmes saints, par Gérard David, ont été achetés à Palma (île de Mayorque). L'Espagne, où les importations flamandes furent si considérables au XVe siècle, est devenue la dernière réserve qui puisse encore faire espérer aux chercheurs patients et aux riches amateurs des trouvailles heureuses de ce genre. Une *Sainte Engracia*, assise sur un trône, qui décorait autrefois le greffe du tribunal civil de Barcelone, nous montre une fois de plus avec quelle conviction ardente les peintres espagnols s'assimilaient alors le style et la couleur flamandes, comme il allaient bientôt s'assimiler le style et la couleur italiennes. Une peinture antérieure, du maître anonyme dit de Mérode ou de Flémalle, longtemps confondu avec Rogier van der Weyden, bien qu'il en diffère assez nettement par l'âpreté plus dure et plus sèche de sa manière, nous reporte à une période moins éclectique. C'est une Vierge maigre, d'un type assez peu séduisant, avec un nez long et pincé, des yeux minces, trop rapprochés, un ovale, très long aussi, de visage pâle, assise dans son intérieur. Une sorte de corbeille ronde, en joncs tressés avec une extrême minutie, suspendue à la muraille, derrière sa tête, lui forme une auréole, comme ces disques de métal, d'étoffe ou de vannerie, dont les dévots entourent encore la tête de la Vierge ou des saints dans les églises d'Espagne et d'Italie. De la main droite, elle presse son sein complètement sorti de la robe, devant les lèvres de l'Enfant qui gambille, sec et anguleux, comme tous ses petits compatriotes. Le dessin est âpre, mais d'une résolution et d'une saveur remarquables. Les nus sont modelés dans une matière blanche et dure, avec une insistance scrupuleuse et une recherche des saillies qui marquent, chez l'artiste convaincu, autant de conscience persistante que d'expérience déjà acquise. On ne saurait être plus ignorant de ce qui peut se passer hors des Flandres ou de l'Allemagne.

Dans le premier quart du XVIe siècle, à l'époque même où Gérard David conservait encore, presque intactes, toutes les traditions de l'école brugeoise, la Renaissance italienne avait déjà pénétré, par des infiltrations lentes et d'abord presque insensibles, dans les Flandres françaises. Les deux triptyques de la cathédrale d'Arras (au Petit Palais) qu'on peut attribuer à Jean Bellegambe, de Douai, né vers 1470, mort après 1534, sont très instructifs à cet égard. Tous deux, avant la Révolution, occupaient encore, dans la célèbre abbaye de

Saint-Waast, les places pour lesquelles ils avaient été exécutés ; tous deux avaient été commandés par l'abbé Martin Vasset, de la grande bourgeoisie d'Arras, amateur enthousiaste et éclairé, qui gouverna l'abbaye de 1508 à 1537. L'un d'eux, dont le sujet central est *L'Adoration des Mages*, porte la date de 1528 ; l'autre, qui, aux côtés des *Apprêts du Crucifiement*, montre les images de saint Roch et de saint Antoine, les guérisseurs des épidémies, semble être un souvenir de la grande peste de 1530. Tous deux possèdent encore leurs cadres de bois sculpté, où de petits génies, nus et potelés, jouent et gambadent parmi ces enroulements d'élégants rinceaux que les sculptures et les meubles d'Italie avaient mis en grande mode depuis les expéditions ultramontaines de Charles VIII, Louis XII et François Ier. Ce sont des œuvres importantes pour l'histoire de nos arts provinciaux dans cette période intermédiaire, et qui ont certainement donné aux visiteurs éclairés du Petit Palais le désir de connaître les autres peintures de cet excellent « maistre des couleurs », aussi célèbre, en son temps, dans la région septentrionale, que le fut Jehan Perréal dans la région centrale.

Les deux triptyques ont été peints, sans nul doute, à des dates rapprochées. Tous deux offrent également les mêmes traits caractéristiques, dont Mgr Dehaisnes a constaté, avec justesse, la persistance dans toutes les peintures attribuées à Jean Bellegambe par MM. Hymans, Woermann, Bode et par lui-même : chez la Vierge et les saintes, un type délicat et blanc de visage allongé, aux yeux fins, peu ouverts, avec de grands cils, un nez droit et mince, une très petite bouche ; dans les figures d'hommes, une accentuation très franche, mais sans brutalité, du caractère bourgeois ou plébéien ; dans celles des anges, angelots, enfantelets, dont il aime à peupler ses compositions autant que ses cadres, une physionomie souriante et fûtée en de petites têtes rondes, aux fronts découverts, aux cheveux légers et frisottés, avec des yeux clignotants et des bouchettes pincées. Tous ces détails, et bien d'autres, détails d'imagination et de technique, de dessin ou de couleur, lui sont tellement spéciaux qu'ils devront peu à peu lui faire restituer, lorsqu'on les y constatera, nombre de peintures, encore errantes, sous d'autres noms, dans les musées ou collections.

Ce n'est pas que Bellegambe, en artiste avisé, ne soit fort au courant de ce qui se passe autour de lui. Il connaît Memling et Gérard David ; il a vu des tableaux de Lucas de Leyde et d'Albert Dürer, et s'il n'a été,

ce semble, en Italie, il en a de loin respiré le charme, à travers les choses qui en viennent.

Entre le triptyque de l'*Adoration* et celui du *Crucifiement,* bien qu'ils aient été, vraisemblablement, exécutés à des dates rapprochées, les différences sont si notables, tant pour la présentation des figures que pour la façon de les éclairer et peindre, qu'elles ont pu faire naître des doutes sur leur communauté d'origine. Dans le premier, la scène principale est encore presque dispersée, suivant la formule traditionnelle. Sur les volets, il en est de même : à gauche, les deux pasteurs qui s'avancent, extasiés, sous la protection d'un prophète ; à droite, l'angelot, très enfantin, ouvrant le panier où sont rangées les pièces de la layette, tandis que, plus loin, un de ses camarades balaie les dalles et qu'un autre apprête un bouquet, non plus que leur surveillante, la Sibylle de Samos apportant la bercelonnette, ne semblent pas d'abord très différents des figures similaires de l'âge antérieur. Pour peu qu'on les examine, cependant, et sans parler du luxe de détails dont s'encombrent déjà les fonds d'architecture et de paysage, on s'aperçoit vite qu'une préoccupation plus constante et plus pittoresque d'un rythme linéaire, souple et agréable, dans les poses, gestes et allures, une disposition croissante à chercher l'équilibre de sa composition en des mouvements plus variés et des ordonnances plus nouvelles, une recherche de plus en plus attentive des vibrations et des délicatesses de l'enveloppe lumineuse autour des modelés plus saillants et arrondis, affirment que, chez Bellegambe, comme chez tous les bons maîtres, à cette époque, l'œil de l'artiste s'affine chaque jour et que la peinture n'est plus comprise de la même façon que vingt ans auparavant. Que si l'on se retourne pour revoir, en face, avec la même attention, le second triptyque, en retrouvant dans les types, dans les vêtements, dans les paysages, dans les accords ou désaccords de couleurs, dans le caractère du dessin et dans les détails de la touche, une quantité de similitudes, on ne saurait guère douter, d'une part, que l'œuvre, non seulement ne sorte du même atelier, mais qu'elle n'ait été exécutée par les mêmes mains ; mais, d'autre part, on y doit constater qu'en peu de temps le talent du peintre s'est singulièrement développé dans le sens moderne. Cette fois, en effet, c'est avec une maîtrise sûre d'elle-même, toute nouvelle, que le peintre, au milieu d'un grand paysage, dans l'unité harmonique de lueurs crépusculaires, résolument concentrées, savamment répandues et délicatement nuancées, a fait

asseoir au pied d'un arbre, entre deux bourreaux, le Christ, dépouillé de ses vêtements, pour qu'il regarde les charpentiers achever la préparation de sa croix. La mise en scène, pittoresque et significative, de tous les acteurs, la justesse, féroce ou placide, de leurs expressions, le choix curieux de leurs ajustements, se joignent aux qualités du rythme linéaire, des modelés précis et souples, de l'aération fine et chaude, pour faire de ce morceau une œuvre supérieure. Le beau paysage de verdures rougissantes qui sert de fond à cette tragédie se continue, suivant l'usage, dans les deux volets, où il encadre, avec un charme moins troublé, les pacifiques images de saint Antoine et de saint Roch. A côté de saint Roch, pansant la plaie de sa cuisse, voici encore, un peu agrandi, le bel enfant frisé, aux yeux fins et bridés, qui soignait les linges du Christ. Le souffle heureux de la Renaissance, à ce moment, n'a fait qu'affiner et que purifier la conscience flamande et la sincérité française, sans les altérer encore ni les compromettre.

Les peintres d'Amiens, en ce moment, traversaient la même crise que leurs confrères d'Arras. La preuve en est dans la série des tableaux que la confrérie littéraire de Notre-Dame du Puy fit, chaque année, placer dans la cathédrale, depuis 1451, durant plusieurs siècles. Si l'on pouvait quelque jour réunir ces morceaux dispersés à la Révolution, nous y trouverions, à cet égard, les renseignements les plus instructifs. Chacun de ces tableaux, richement encadré d'une boiserie sculptée, avec rinceaux et personnages, devait représenter le sujet de la ballade primée en l'honneur de la Sainte Vierge. Le prince des poètes élu cette année-là avait le droit d'y figurer, triomphant, entouré de sa famille et de ses amis. Les deux spécimens envoyés par le musée d'Amiens, des premières années du XVIe siècle, montrent la disposition généralement adoptée. En haut, autour de la Vierge en gloire, des figures allégoriques et de petites scènes poétiques ou réelles, inspirées par le refrain de la pièce couronnée. En bas, le lauréat, au milieu d'une nombreuse assemblée de parents, d'amis, de confrères des deux sexes. C'est donc à la fois, d'une part, une suite de compositions imaginatives, qui nous révèlent les habitudes intellectuelles et morales de la société cultivée, en Picardie, à la Renaissance, et les influences diverses sous lesquelles s'y transformait l'art de la peinture, pour l'arrangement et le style, et, d'autre part, des collections, précieuses pour les types, les expressions, les costumes, de portraits extrêmement soignés. Les deux panneaux exposés au Petit

Palais sont de mains différentes. C'est, d'ailleurs, dans les figures allégoriques, la même recherche d'élégance par l'allongement des formes,



TABLEAU DE LA CONFRÉRIE
DE NOTRE-DAME DU PUY D'AMIENS (XVIe SIÈCLE)
(Musée d'Amiens.)

la souplesse des attitudes, la richesse des parures, différenciant, assez visiblement, ces types français des types hollandais ou allemands contem-

porains qui leur peuvent ressembler par certaines élégances d'ajustement; c'est aussi, dans les groupes de portraits, la même simplicité de poses, la même affabilité de physionomies, les mêmes scrupules d'exactitude, la même douceur et le même calme dans les tonalités, avec une aisance dans les mouvements et une correction dans les proportions sans nulle affectation ni manière, où l'on reconnaît bien la vieille franchise picarde, allégée et ennoblie par le contact de la Renaissance. Quatre panneaux provenant d'un retable, envoyés de Douai par M. Duhem (*La Pêche miraculeuse, La Femme adultère*, *La Guérison d'un possédé*, etc.), ont des rapports plus immédiats avec l'art contemporain des Pays-Bas, bien qu'ils semblent aussi sortis d'un atelier franco-flamand.

Toutes ces œuvres si intéressantes, mais de petites dimensions, ne nous donneraient point l'idée de la façon dont nos peintres, sous les règnes de Charles VIII et de Louis XII, et jusqu'aux environs de 1530, conservaient, en les agrandissant, les ennoblissant, les perfectionnant, les traditions nationales dans les compositions historiques ou idéales et la grande décoration, si quelques tapisseries ne venaient à notre secours. Le Petit Palais, heureusemeut, nous a apporté sur ce point des renseignements décisifs et vraiment nouveaux. Quels sont les auteurs des cartons qui ont servi aux tisseurs, par exemple, des parements d'autel de la cathédrale de Sens : le *Couronnement de la Vierge*, le *Couronnement de Bethsabée*, le *Couronnement d'Esther*, la *Notre Dame de Pitié* ? Ce furent, à quelques années d'intervalle, tous dans la même tradition, associant avec une aisance admirable la figure réelle à la figure idéalisée, des dessinateurs libres et expressifs; ce furent surtout des coloristes incomparables, brillants et profonds, puissants et chauds. Où croit-on que l'œil puisse trouver, même à Venise, sur une toile, de joies plus exquises qu'en ces riches et délicieuses harmonies? Comment ne pas voir un artiste supérieur dans celui qui dessina les *Anges agenouillés tenant les instruments de la Passion* (cathédrale d'Angers), si affables et si élégants, avec de si nobles gestes et de si beaux habits, restant pourtant si simples et si naturels? La simplicité, le naturel dans la grâce, dans l'élégance et dans la force, voilà ce qui à ce moment caractérise les artistes français, alors qu'ils ont fortifié chez les Flamands leur goût pour la vérité et l'exactitude et qu'ils ont acquis, par un contact d'enthousiasme libre et rapide avec les Italiens, un sentiment plus élevé de la beauté corporelle et des rythmes linéaires. Que de belles composi-

tions dans lesquelles on peut suivre ce progrès rapide et ces assimilations puissantes : les épisodes des romans de chevalerie (collection Heilbronner, Léopold Goldschmidt, Boy, Schutz), le *Prince assis au milieu de sa cour* (collection Maciet), le *Concert champêtre* à fond de fleurs et de fruits (collection Bossy), la *Vie de Jésus-Christ et de la Vierge* (cathédrale d'Aix, 1511), les *Légendes de la Vierge* (Notre-Dame de Beaune, 1520 ; Notre-Dame de Nantilly, à Saumur, 1529 ; cathédrale de Reims, 1532), celles des *Saints Gervais et Protais* (1509) et de *Saint Julien* (cathédrale du Mans), de *Saint Saturnin* (église de Saint-Saturnin, à Tours, 1527), de *Saint Remy* (cathédrale de Reims, 1530), de *Saint Jean-Baptiste* (château de Pau) !



TABLEAU DE LA CONFRÉRIE
DE NOTRE-DAME DU PUY D'AMIENS (XVIe SIÈCLE)
(Musée d'Amiens.)

Que ne donnerait-on pas pour savoir le nom des vaillants peintres qui ont préparé les modèles de ces tissus rapiécés ou raccommodés, dont l'exécution, parfois médiocre, a dû les trahir plus souvent que les servir ? Quel grand, très grand artiste, par exemple, inventa l'admirable tenture du *Chevalier de la Mort* (collection du comte de Bussy), composée et présentée

comme la plus belle fresque, avec une force d'expression, une sûreté d'exécution, un sentiment profond et délicat de la beauté mâle et de la beauté féminine qui, à ce moment, croyait-on, ne se trouvaient plus qu'en Italie et chez quelques grands maîtres ?

Ce n'est point ici le lieu de rechercher dans quelle mesure le vieil esprit français, chez les peintres, put s'assouplir ou se troubler sous l'invasion violente et exclusive de l'italianisme au XVI[e] siècle. Les documents sur cette période sont rares à l'Exposition. Au Petit Palais, comme dans ses autres œuvres à Avignon, Rome, Paris, Simon de Châlons, dans sa *Mise au tombeau*, s'inspire lourdement de Raphaël, de Jules Romain, de Sébastien del Piombo. Il y a plus d'élégance et d'intelligence des bons Italiens antérieurs dans le grand volet du musée de Mâcon : *La Visitation* et *La Présentation au Temple*. En tout cas, on sent, dans ces morceaux, que, pour la technique, nos peintres, allant en Italie, ont pu, suivant leur goût, en tirer quelque profit, tandis que chez les simples caudataires de l'école de Fontainebleau le dessin se dessèche et s'affecte de plus en plus, comme la touche se refroidit et se glace. Une *Femme à sa toilette* (musée de Dijon) et une *Vénus*, toute blanche, taillée dans l'ivoire, ont seules à rappeler, au Petit Palais, cette époque incertaine. Les Clouet n'y sont représentés que par une tête : *La Duchesse de Roannez* (collection de Maulde). Le Palais des Armées de terre et de mer, où, sous la présidence de M. Édouard Detaille, avec la collaboration de M. Germain Bapst, une commission d'amateurs éclairés et actifs a formé un musée inattendu, aussi glorieux pour nos artistes que pour nos hommes de guerre, reste lui-même muet pour cette période. A peine une petite scène champêtre, *Fête de Mai* (collection Thévenin), égarée au Pavillon de la Décoration, nous rappelle-t-elle qu'entre Fouquet et Abraham Bosse il y eut encore, dans la région de la Loire, quelques peintres aimant les arbres et regardant la vie.

ÉCOLE FRANÇAISE (XVII[e] ET XVIII[e] SIÈCLES)

Pour le commencement du XVII[e] siècle, pour les règnes d'Henri IV et de Louis XIII, le Petit Palais est encore très pauvre. On n'y trouve que les portraits équestres d'*Henri IV* et de *Marie de Médicis* (musée de La Rochelle). Cette fois, c'est au Pavillon des Armées qu'on rencontre quelques documents inédits sur cette période, confuse et laborieuse,



Héliog Chauvet

Gaspard de Gueydan en joueur de cornemuse
(Musée d'Aix)

mais si vivante et virile, de notre histoire, où les peintres, comme les écrivains, se débattent vaillamment, et péniblement, entre la Renaissance expirante et l'académisme en formation. Le *Portrait de Henri IV*, en buste, de face, vêtu de noir, portant le cordon du Saint-Esprit (collection Rossigneux), représente le Vert-galant avec une simplicité et une bonhomie qui garantissent l'exactitude de ses traits. La facture habile, honnête, sans grand éclat, est bien celle d'un de ces loyaux artistes, de souche et d'habitude bourgeoises, consciencieux et timides, tels que Dumonstier ou Bunel, auxquels le catalogue fait allusion, qui se contentaient d'une vérité scrupuleuse. On ne saurait songer à Rubens, qui alors achevait ses études en Italie (1600-1609) et, d'ailleurs, dès ce moment aussi, marquait tout ce qu'il faisait, même la copie et le pastiche, de sa virtuosité particulière. Une petite toile, montrant le même Henri en armure et toque de velours, dirigeant les travaux du siège de Chartres (musée de Chartres), assez vivement exécutée, ne nous semble pas non plus réclamer forcément une origine flamande ; il y avait alors en France, dans les provinces autant qu'à Paris, bon nombre de praticiens modestes, qui pouvaient se charger de ces peintures narratives aussi bien que des portraits en pied ou en buste, leur principale besogne. Un bon *Portrait du duc de Luynes* (collection du duc de Luynes), figure de jeune favori, souriante et réjouie, et s'épanouissant avec quelque suffisance dans sa haute fraise tuyautée au-dessus d'un pourpoint cossu en toile d'argent semée de fleurs fraîches et de ramages d'or, attribué à Dumonstier, se rapproche assez des Le Nain, dont les premiers travaux nous sont si mal connus et sont facilement confondus, sans doute, avec ceux de contemporains similaires. C'est expressément aux Le Nain que sont attribués un *Marquis de Saint-Phalle* (musée de Troyes), un *Duc de Nevers* (collection Kinen), excellent, en buste, d'une physionomie assez martiale, dans sa grande collerette de dentelle et son riche pourpoint brodé d'or, et un *Capitaine Le Nain* (collection de la baronne Cottu). Les portraits sont bons, les attributions douteuses.

Plusieurs autres portraits en pied ou à mi-jambes, anonymes aussi, *Louis XIII, Le Connétable de Lesdiguières avec son page* (musée de Grenoble), *Le Maréchal de Fabert* (collection J. Boisselet), comme presque toutes les œuvres de ce genre chez nous à cette époque, accusent dans les visages une recherche très franche et souvent énergique de la vérité, en même temps qu'une grande négligence dans les mains et les

parties accessoires. Un *Maréchal de Gramont*, en pourpoint blanc, dont la clarté s'associe heureusement au bleu clair de son ruban du Saint-Esprit (collection du duc de Gramont), se distingue de ces ouvrages de pratique, de leur inégalité et de leur sécheresse lourde, par une certaine aisance pittoresque. Une des œuvres remarquables de la période, par ses dimensions comme par son éclectisme, est un *Maréchal de Biron* (?) de grandeur naturelle, se faisant dire la bonne aventure. C'est, en grand, une de ces scènes de bohémiens que traitaient volontiers, en petit, Pieter de Laar et ses confrères septentrionaux en Italie, comme, un peu plus tard, Sébastien Bourdon, leur imitateur. L'œuvre est du XVII[e], du temps de Louis XIII, et les costumes du gentilhomme et de la dame qu'on y voit sont bien ceux qu'on trouve dans les gravures d'Abraham Bosse, auquel elle est attribuée. Toutefois, nous devons ajouter que si elle représente un des maréchaux de Biron, soit le premier, tué en 1592 au siège d'Épernay, à l'âge de 68 ans environ (ce serait lui, d'après le catalogue), soit le second, décapité en 1602, ce ne peut être qu'une représentation rétrospective, et non un portrait d'après nature, puisque la peinture est certainement postérieure. Quant à Abraham Bosse, il est né en 1602, l'année même de la mort du second maréchal, et n'aurait pas exécuté cette toile avant 1625 ou 1630. Peut-être s'agit-il là simplement d'une scène de mœurs et de personnages réels ou de fantaisie, du temps de Louis XIII, auxquels on aura plus tard donné des noms historiques.

Le morceau le plus curieux pour cette période est *Le Cardinal de Richelieu sur son lit de mort* (collection Hanotaux). Peinture saisissante, vive et ferme, faite d'après nature ou, tout au moins, sur une esquisse d'après nature. Il était dans les coutumes, alors, de conserver par le moulage ou le dessin l'effigie mortuaire des grands personnages. La tête de l'homme d'État, coiffée d'un petit bonnet grisâtre, jaunie et desséchée par la maladie, repose encore sur l'oreiller. L'ossature est d'une vigueur remarquable, le visage moins émacié qu'on pourrait supposer, l'expression, dans le repos tardif, aussi virile que calme. On a juxtaposé une copie (collection Hanotaux) des trois études célèbres de Philippe de Champaigne d'après la tête du cardinal, à la National Gallery, pour le portrait du Louvre. La comparaison du vivant et du mort est émouvante. Est-ce à Philippe de Champaigne qu'il faut attribuer cette dernière image de son protecteur fidèle ? Ce serait assez vraisemblable. En tout cas, c'est bien près de lui.

Pour le règne de Louis XIV, les bons morceaux sont plus nombreux. Un *Prince de Conti* (1629-1666), jeune, en costume et allure de combat, d'une exécution vigoureuse et vive, donne une bonne idée du talent de Justus van Egmont, le collaborateur de Rubens au palais du Luxembourg ; la tête surtout, une tête d'oiseau de proie, comme celle de son frère Condé, mais moins violente et moins rapace, est très caractéristique. C'est à Philippe de Champaigne ou à quelques-uns de ses élèves ou imitateurs, qu'il faut attribuer toute une série d'effigies franches et graves, d'une exécution simple, mais savante et distinguée : *François de Comminges, seigneur de Guitaut* (collection du comte de Guitaut), capitaine des gardes de la reine Anne d'Autriche, en justaucorps gris; un *Maréchal de Clérembaut*, cuirassé, la main sur son casque (collection de Fontenay); un *Maréchal de la Motte-Houdancourt*, en buste, grande perruque blonde, le teint coloré, la mine à la fois très martiale et très fine, un type de mâle et intelligent gentilhomme (musée de Nîmes). Un très beau dessin, *Le Maréchal de Vauban*, prêté par le ministère de la Guerre (comité du Génie), est attribué à Le Brun et n'est pas indigne de porter ce nom.

Avec Largillière (1656-1746), Rigaud (1659-1743), Tournières (1668 1752), contemporains de Charles de la Fosse (1636-1716), Antoine Coypel (1661-1722), Desportes (1661-1743), s'accentue, dans l'école française, dans le portrait comme dans les autres genres, la réaction de l'esprit coloriste et naturaliste contre les conventions, de plus en plus froides et guindées, de la peinture classique. Au lieu de s'adresser exclusivement à Rome et à Bologne pour demander des conseils, c'est chez les Anversois ou les Vénitiens qu'on va les chercher. Il est remarquable que ces beaux artistes, qui préparaient l'évolution du XVIIIe siècle, à laquelle leur longévité leur permit de prendre une part active, furent tous en contact avec les amateurs anglais et aussi appréciés à Londres qu'à Paris. Ainsi s'établissaient entre les portraitistes français et les portraitistes anglais, des relations amicales et constantes, qui devaient encore se multiplier dans les générations suivantes et qui expliquent, entre les deux écoles, malgré les différences de tempéraments et d'habitudes, tant de traits communs et d'influences réciproques.

La fécondité de Largillière et celle de Rigaud sont vraiment incroyables. D'après les carnets de Hyacinthe Rigaud qui nous restent, il peignait déjà de trente à quarante portraits par an, sans compter les

copies, et ne cessa, en vieillissant et devenant plus célèbre, de devenir aussi plus habile et plus expéditif. On peut évaluer à deux mille cinq cents, au bas mot, le nombre des portraits qui sortirent de son atelier. Comment donc être surpris que tous ne soient pas de la même qualité ? Et si l'on se rappelle que Rigaud employait, pour l'aider, une dizaine d'élèves ayant pris sa manière, et que tous ces élèves purent aussi travailler pour leur compte, on ne s'étonnera point de la multitude des toiles qui ont le droit, ou presque, de porter son nom dans toutes les collections de l'univers.

Il serait plus que téméraire de garantir l'authenticité de tous les Largillière et de tous les Rigaud qui figurent sur les catalogues des diverses expositions. Quelques-uns sont médiocres, la plupart agréables et plusieurs excellents. Parmi les Largillière, on a pu remarquer au Petit Palais un *Portrait de femme en bergère* (collection Deutsch de la Meurthe) et un magistral *Portrait d'homme* (collection Gérôme), et, parmi les Rigaud, les portraits du *Cardinal de Fleury* (musée de Perpignan), du *Régent* (collection d'Anzac de Lamartinie) et surtout du brillant, du joyeux président *Gaspard de Gueydan*, en berger d'opéra, jouant de la musette dans la campagne. Avec ses jeux extraordinaires de bleus tendres, de roses et d'argent, cette toile, traitée en carton de tapisserie, par larges touches et par aplats, montre bien comment ces grands peintres, toujours soucieux des ensembles et du décor, brossaient expressément leurs toiles pour le milieu riche et élégant dans lequel elles devaient occuper une place voulue et définitive. Nous avions tous admiré cette peinture typique, représentative de toute une société, au musée d'Aix ; mais combien elle prend ici plus de valeur, isolée, suspendue à la muraille, sur un fond de tapisserie, au-dessus d'un mobilier solide et brillant, non plus simple objet de curiosité dans le pêle-mêle d'une collection, mais partie intégrante et active d'un intérieur habité et vivant !

Entre la génération de ces beaux portraitistes, plus libres et plus chauds que leurs maîtres classiques, mais ayant, comme eux, gardé le culte du dessin fier et du style grave, et celle des aimables portraitistes du XVIII[e] siècle, plus libres encore et plus avenants, mais d'une main moins ferme et d'une observation souvent plus superficielle, se place l'action des peintres de genre, des peintres galants de la Régence. Ce furent eux, Gillot, Watteau, Lancret, Pater, qui accoutumèrent les amateurs à chercher dans la peinture une joie plus aimable et plus brillante

pour les yeux et, pour l'imagination, une excitation plus vive de rêverie sensuelle ou spirituelle. Parmi ces amateurs, l'un des plus passionnés fut très vite le roi de Prusse, Frédéric II, dont le peintre ordinaire, même avant son avènement au trône, était un Français, Antoine Pesne, et qui confia le soin d'organiser à Berlin un atelier-école de sculpture à trois Français : François-Gaspard Adam, Sigisbert Michel, J.-P.-Antoine Tassaert. Durant tout son règne, Frédéric ne cessa de faire acheter à Paris des peintures de la nouvelle école. C'est ainsi qu'il put réunir, et que la couronne d'Allemagne possède encore aujourd'hui treize Watteau, vingt-six Lancret, trente-sept Pater, quatre Chardin, etc.[1] L'empereur Guillaume II a voulu, par une gracieuse attention, que quelques-unes de ces peintures vinssent, à l'Exposition de 1900, nous rappeler combien la gloire de nos artistes anciens reste encore vivante en Allemagne. Les trente et un tableaux qui sont sortis des collections impériales pour décorer le pavillon allemand, dans la rue des Nations, ont été, durant sept mois, l'objet légitime de la curiosité publique et d'heureux sujets d'étude pour les artistes et les amateurs.

Sans doute, il est regrettable pour nous que le grand *Embarquement pour Cythère* et les deux parties de l'*Enseigne de Gersaint* n'aient pas pu quitter le palais de Berlin ; la comparaison du premier avec l'esquisse célèbre du musée du Louvre, celle du fragment droit de l'*Enseigne* avec la répétition exposée au Petit Palais (collection Michel Lévy), eussent été instructives. Néanmoins, avec quatre tableaux moins importants, Watteau reste encore ici, comme partout, très supérieur à ses imitateurs. Ce n'est point, peut-être, la *Danse*, où une fillette, de grandeur demi-naturelle, très enrubannée et pomponnée, par la grâce de sa pose, en pleine campagne, fascine ses amis les petits paysans assis en extase sous des arbres, qui nous y ravit le plus. Pour le groupement des figures, Watteau réussit mieux dans les petites dimensions. Nous avons ici un de ses morceaux les plus importants, *La Leçon d'amour*, de la collection Julienne, qui fut l'un des meilleurs modèles de ces assemblées de plaisir où chaque galant, au milieu d'une société nombreuse, trouve moyen de se faire une sorte d'agréable solitude, pour fleureter à son aise, sans se séparer trop brusquement de son entourage ni rompre l'orchestration

1. *Les Collections d'art de Frédéric le Grand à l'Exposition Universelle de Paris de 1900*, catalogue descriptif, par Paul Seidel ; traduction française par Paul Vitry et Jean-J. Marquet de Vasselot. Berlin et Leipzig, Giesecke et Devrient, MCM. In-16.

générale des mouvements élégants et des colorations sémillantes. Le joueur de guitare qui retient encore, aux pieds d'une déesse de marbre engageante, quelques auditeurs déjà distraits, ne les y retiendra pas longtemps. Sa musique, comme toujours chez Watteau, n'est qu'un prélude aux libertés amoureuses. Déjà, un peu plus loin, beaux cavaliers et belles dames songent moins à la musique qu'aux sentiers ombragés et fleurant les roses, où ils vont se disperser et se perdre. La peinture a un peu souffert ; néanmoins, elle est encore exquise. Les *Bergers* sont mieux conservés. Il n'y a de vrai berger, dans l'affaire, que le vieux paysan aux longs cheveux, très réel, qui souffle dans sa cornemuse. Le couple qui danse, en habits de satin, avec des gestes savamment rythmés, est venu de l'Opéra ou du Théâtre italien, pour prendre le frais à la campagne. S'ils ne sont pas des citadins en villégiature, les paysans et les paysannes qui les entourent ont pris, il est vrai, au contact des citadins, des manières singulièrement polies. Dans quelle mesure ces paysans élégants sont-ils exacts ? Il y a peut-être moins de fantaisie qu'on ne le pense dans ces pastorales, et il n'est pas imposible qu'à ce moment, dans la banlieue de Paris, toute peuplée de résidences princières et bourgeoises, autour desquelles vivait, et dont vivait, comme clientèle familière, en rapports quotidiens, une population paisible de villageois sédentaires, les mœurs y fussent moins grossières qu'on ne s'imagine. Plus que dans les *Bergers* encore, c'est dans l'*Amour à la campagne*, gravé par Favannes sous le titre de *L'Amour paisible*, qu'éclate toute la verve de Watteau, verve d'observateur spirituel et sensible, verve de poète doux et tendre, de dessinateur vif et souple, de coloriste ardent et harmonieux. Il y a là encore un joueur de guitare, et sa musique, jointe à la tiédeur de l'air, à la beauté de l'horizon, au calme des choses, a produit son impression : une dame assise écoute avec une complaisance visible les propos que son voisin, étendu sur l'herbe, lui glisse dans l'oreille ; un couple, plus pressé, s'est déjà levé pour s'en aller à l'écart ; un autre va s'embrasser sur le gazon. L'entrain des mouvements onduleux et des clartés chaleureuses exprime à merveille les ardeurs intimes de ces amoureux élégants. On comprend le plaisir que Frédéric II, en rentrant du camp, pouvait avoir à oublier quelques instants, au débotté, par la contemplation de ces images pacifiques et souriantes, les rudes allures de ses grenadiers et les sanglants holocaustes des champs de bataille.

C'est pour Lancret surtout que le pavillon allemand a été un triomphe. Cependant nous n'y avons vu que dix peintures, sur les vingt-six qu'avait réunies Frédéric. Mais quelle série de chefs-d'œuvre, et comme sa personnalité, à côté de celle de son maître, s'y montre nette-



LE MOULINET, PAR LANCRET
(Collection de Frédéric le Grand, à Potsdam.)

ment ! Deux tableaux surtout, ses ouvrages de début, ceux qui, exposés en plein air sur la place Dauphine, un jour de Fête-Dieu, établirent soudain sa réputation, le *Moulinet* et la *Réunion dans un pavillon*, caractérisent à merveille son tempérament et ses tendances particulières. Un contemporain, son panégyriste, Ballot de Sovot, trouvait, vingt-quatre ans plus tard, que c'était « ce qu'il avait fait de mieux » et que, depuis ce temps, « il n'avait fait que décliner ». Décliner est un

terme bien injuste, au moins un peu fort, à l'égard du grand artiste qui, ici-même, nous donne, dans sa *Danse à la campagne*, dans son *Déjeuner en forêt*, dans sa *Danse devant la fontaine de Pégase*, dans son *Jeu de colin-maillard*, et surtout dans sa délicieuse *Camargo*, en robe blanche enguirlandée de fleurs, dansant dans un parc (le meilleur, je crois, le plus savoureux exemplaire d'une scène qu'il a traitée plusieurs fois), des spécimens si variés, si séduisants, de son élégante virtuosité. Néanmoins, en admirant, dans le *Moulinet* et dans la *Réunion dans un pavillon*, un sentiment particulier de simplicité et de naturel dans l'observation, tant pour les choses que pour les figures, une entente particulière aussi de l'harmonie aérienne, dans une gamme douce et argentée, autour des personnages, on comprend la réflexion de Balot, et l'on se prend à regretter que les entraînements de la mode et les exigences des amateurs, en imposant à Lancret une imitation constante de Watteau, l'aient détourné de sa véritable vocation : la représentation simple et sans fausse poésie de la vie contemporaine, seigneuriale, bourgeoise ou campagnarde. La *Réunion dans un pavillon*, où il n'y a presque aucune transposition directe de Watteau, nous émeut, à cet égard, plus encore que le délicieux *Moulinet*, où flotte encore quelque chose des réminiscences théâtrales qui hantaient toute l'école. C'est, avant Chardin, avant Moreau le jeune, avant les Saint-Aubin, une scène vivante, exacte, émue, de vie française, la plus franche, la plus exacte qu'on eût encore peinte, et avec quel charme et quelle distinction ! Et dans son œuvre postérieur, c'est toujours ce qu'il gardera de ce goût natif pour la vérité, bien plus que ses efforts, souvent inutiles, pour retrouver la fantaisie de Watteau, qui nous le rendra précieux.

Le grand Frédéric mettait-il Pater au rang de Watteau ou de Lancret ? On peut le craindre, en le voyant acheter trente-sept tableaux de ce pasticheur, extraordinairement habile, qui reste pasticheur, même dans ses compositions les plus touffues et les plus soignées, comme celles qui sont ici réunies : la *Fête en plein air*, la *Danse en plein air*, la *Réunion devant le mur d'un parc*, le *Bain*, les *Baigneuses*. Malgré la justesse, souvent merveilleuse, avec laquelle il agite ses groupes minaudiers dans ses verdures de fantaisie, la finesse de ses gammes souriantes de nuances grisâtres et rosées, et l'entrain avec lequel il trousse, retrousse, détrousse jupes et chemises autour des chairs fraîches, il ne retrouve jamais la chaleur de Watteau, et rarement le naturel de Lan-

cret. Le premier était un véritable amoureux, ardent, fou, poétique ; le second restait un aimable galant, de bonnes manières, affable et discret ; Pater, le troisième, tourne déjà à l'égrillardise et à cette polissonnerie qui finira par salir et pourrir l'art du XVIII[e] siècle. Dans les quatorze toiles peintes pour illustrer le *Roman comique*, Pater était vraiment à son affaire. La grasse et amusante verve de Scarron l'a bien inspiré ;



LE JEU DE COLIN-MAILLARD, PAR PATER
(Collection de Frédéric le Grand, à Potsdam.)

quelques-unes de ces scènes sont de bien jolis tableaux de la vie de bohême, non au XVII[e] siècle, dont il ne cherche à restituer ni les types, ni les costumes, mais en son propre temps, au XVIII[e].

Au sortir de ces gamineries spirituelles, il est bon de respirer un air plus sain chez le bon Chardin. Une répétition de la *Pourvoyeuse* et une autre ménagère, de même dimension, dans sa cuisine, la *Ratisseuse de navets*, bien qu'un peu fatiguées, gardent encore la saveur, saine et calme, de ces accords de colorations, à la fois si francs et si doux, par lesquels Chardin, comme les Hollandais, exprime, en bourgeois convaincu, la poésie des choses familières. Une figure plus importante, le

jeune *Dessinateur*, à mi-corps, de grandeur naturelle, est datée de 1737. Ce serait donc l'une des premières qu'il ait peintes, après avoir, durant plus de dix années, abandonné la figure humaine pour les natures mortes. La simplicité attentive en est exquise, et l'exécution, vive et discrète, exquise aussi; la peinture pourtant en est plus mince, plus chiffonnée encore, plus dans le goût courant qu'on ne la verra quelques années après, où elle sera mieux étalée, plus accordée, large, rassise et sûre.

Chardin nous reconduit au Petit Palais, où plusieurs peintures portent son nom. L'homme en bonnet fourré, assis, de face, devant sa table, lisant un gros livre, dans un laboratoire de chimie (collection de Mme Bureau) a été gravé par Lépicié sous le titre *Le Souffleur*. Le peintre semble en avoir exposé deux exemplaires, l'un au Salon de 1737 (*Le Chimiste dans son laboratoire*), l'autre à celui de 1753 (*Un Philosophe occupé de sa lecture*). C'est à propos de ce dernier que Grimm écrivait : « M. Chardin a exposé, entre plusieurs tableaux très médiocres (!), celui d'un chimiste occupé à sa lecture. Ce tableau m'a paru très beau, et digne de Rembrandt, quoiqu'on n'en ait guère parlé. » Il y a, en effet, dans le tableau une recherche de clair-obscur qui peut, jusqu'à un certain point, justifier chez le critique ce souvenir de Rembrandt. Un beau *Portrait de Rameau*, envoyé au musée de Dijon en 1811, par le musée du Louvre, a pu sembler contestable. Toutefois, Chardin, surtout dans les portraits, a varié sa manière plus qu'on ne croit; il faudrait une exposition générale de son œuvre pour le bien connaître.

La Tour, l'incomparable La Tour, manque au Petit Palais et à l'Exposition militaire, mais la plupart des autres portraitistes célèbres de son temps y sont bien représentés. C'est d'abord, au Petit Palais, Nattier avec un délicieux *Portrait de jeune femme*, à mi-corps, souriante, en robe blanche, ornée de rubans bleus, dans un jeu charmant de lumière, au milieu d'une collection d'œuvres contemporaines de la meilleure qualité, dont le possesseur (que nous connaissons tous bien) a voulu garder l'anonyme; c'est Tocqué, avec son *Comte de Saint-Florentin* (musée de Marseille), Vestier, avec sa *Baigneuse* (collection Scott), assise toute nue, qui est un portrait, et un *Portrait de femme* de la même collection anonyme, où figurent encore, avec d'excellents spécimens, Carle Vanloo, Perronneau, Heinsius, Taraval, Mme Vigée-Lebrun. C'est ensuite Fr.-H. Drouais, avec une *Actrice jouant de la guitare* (collection de Mme Schneider); Ch. Monnet, avec le *Cardinal de Noailles* (musée de

Perpignan); Greuze, avec un beau *Portrait de Rameau*, très âgé, couronné de lauriers (collection de M. Gaston Joliet), — Rameau étant mort en 1764, à 81 ans, le tableau doit avoir été peint un peu avant cette date, — *Mgr de Valras* (musée de Mâcon), et une de ces allégories érotico-sentimentales, *L'Innocence enchaînée par les Amours et suivie du Repentir* (collection du baron de Schlichting), qui alternaient, dans l'atelier du peintre, avec des scènes de familles en larmes.



L'INNOCENCE ENCHAINÉE PAR LES AMOURS ET SUIVIE DU REPENTIR, PAR GREUZE
(Appartient à M. le baron de Schlichting.)

Les mêmes noms se retrouvent au Palais des Armées sous un assez grand nombre d'œuvres, peu ou point connues, et dont quelques-unes sont supérieures. Le *Maréchal de Roquelaure* (collection Mandl), le *Comte d'Argenson* regardant le plan de la bataille de Fontenoy (collection du marquis d'Argenson), font grand honneur à Nattier, comme à Tocqué le *Comte Louis Dagobert de Waldner de Freunstein* (collection du comte de Waldner de Freunstein), à Vestier son *Jean Theurel*, doyen des vétérans du régiment de Touraine (musée de Tours), à Trinquesse un *Duc de Brissac*, en costume de cour, recevant une lettre des mains de son page Louis de Thorigny, deux figures de grandeur naturelle, dans

un milieu très étoffé (collection de la duchesse de La Mothe-Houdancourt). D'autres artistes moins célèbres, ou même presque ignorés, y apparaissent avec des ouvrages qui fixent leurs noms dans nos souvenirs : Mlle Duneufgermain, avec un *Maréchal de Saxe* (collection du comte Louis Mniszech) ; Melling, avec trois portraits de la famille de *Dartein* (collection Henri de Dartein) ; Monnet, *Le Maréchal de Mailly* (musée de Perpignan) ; Sablet, *Le Comte d'Artois*, en pied, en 1774 (collection du comte de Bourbon-Chalus) ; etc. On y trouve encore Heinsius, Tischbein, Roslin, Michel Vanloo, Aved, de Troy, Liotard, Duplessis, Le Paon, Danloux, bien d'autres, représentés par des œuvres intéressantes, parfois inattendues. Et si l'on constate que la période révolutionnaire et la période impériale sont peut-être plus richement encore illustrées par une série incroyable de portraits, scènes militaires, batailles, esquisses, nous donnant tout le mouvement de la peinture depuis 1789 jusqu'à 1815, on se prendra à regretter que cette collection, vraiment nationale, se doive disperser si vite, comme les autres ; elle méritait une étude attentive, que l'espace ne nous permet point de faire.

A s'en tenir au XVIIIe siècle, et comme point de comparaison avec nos portraitistes, on n'oubliera pas non plus les artistes anglais, leurs contemporains, dont le pavillon de la Grande-Bretagne avait recueilli les ouvrages. Nous avons pu là, sur quelques excellents spécimens, admirer la variété de leurs dilettantismes. C'est le dilettantisme studieux et robuste de Reynolds, évoluant tour à tour, avec une versatilité passionnée, qui reste pourtant toujours très personnelle et très reconnaissable, dans le sillage du Titien et des Italiens, dans celui de van Dyck, de Watteau, voire même de Vanloo et de Greuze (*Marchioness of Lothian*, collection Gould). C'est le dilettantisme, moins apparent d'abord, parce qu'il est plus souple et plus libre, mais peut-être plus mobile encore et plus avisé, de Gainsborough, incomparable portraitiste et paysagiste incomparable, aussi inégal qu'il est parfois imprévu : *Portrait de Mme Vigée-Lebrun,* curieux à rapprocher du même portrait par David, à l'Exposition centennale (collection Léopold Hirsch ; *Mrs Fitz-Herbert* (collection Sanderson), d'une grâce souriante et mystérieuse ; *Mme Baccelli,* une danseuse italienne, brune, pétulante, ardente, qui a vu la *Camargo* de Lancret et s'en souvient ; *The Harvest Wagon*, *Coast Scene*, *Dragging Nets* (collections de lord Tweedmouth et G. Gould). C'est le dilettantisme, plus incertain, de Raeburn, qui n'est pas toujours le maître fort

et simple de la *Tête d'invalide* au Louvre, qui recherche souvent les élégances, parfois même le style à la David (*Two Boys and Landscape*,



LE GÉNÉRAL BONAPARTE, PAR DAVID
(Appartient à M. le duc de Bassano.)

collection L. Hirsch); le dilettantisme de Hoppner, dont l'*Elisa Howard, Duchess Rutland*, coiffée de bandelettes, semble la jeune prêtresse d'un temple classique, tandis que les délicieuses fillettes, la *Princess Mary*, sous son grand chapeau de paille ombrageant de teintes fines son délicat sourire, et la *Princess Sophia*, toute bouclée, tenant une poignée de

verdure (collection de S. M. la Reine), peuvent rivaliser, pour leur grâce naturelle et fine de fleurs anglaises, avec tout ce qui a pu pousser de fleurs gracieuses, naturelles et fines, dans les jardins français de M[me] Vigée-Lebrun. De même, Romney nous surprend et nous amuse par ses transformations : sa *Mrs Raikes*, en robe blanche, au piano (collection L. Hirsch), est un ravissement. La *Miss Craker* de Lawrence a de tels rapports, pour l'effet cherché et trouvé des carnations dans le corsage, avec *M[me] Jarre*, qu'on peut bien croire à une influence de Prud'hon. Du reste, sous la Restauration, entre Anglais et Français, ce n'est sans cesse que prêtés et rendus, avec échanges de très bons procédés. Voici Bonington, si anglais et pourtant si français, notre Bonington comme le leur, avec une *Vue de Boulogne*, d'un pinceau assez international ; voici Constable, avec deux de ces paysages chaleureux, fourmillants, plantureux, vivants, vibrants, qui exaltèrent si justement les romantiques et où s'inspirèrent Géricault, Delacroix, Paul Huet, Théodore Rousseau. Là aussi, de toutes parts, c'était une confraternité active, presque sans intermittence, car il y a longtemps que les peintres, comme tous les artistes, par leurs appels mutuels et leurs pénétrations constantes, ont préparé, bien avant les Expositions universelles, par leur commune passion de la Vérité et de la Beauté, le rapprochement des peuples et l'apaisement des âmes.

GEORGES LAFENESTRE





La Décoration et les Industries d'Art

Dans la brume grise de l'hiver, maintenant proche, la vision s'évanouit, retourne au néant. La fin est arrivée de ce qui fut, six mois durant, le plaisir des yeux et de l'esprit, la fête du travail et de la paix. Pareilles latitudes n'avaient jamais été offertes de s'initier à l'activité et au progrès des civilisations, de mesurer l'effort du génie humain aux prises avec la matière. Certes, le doute en l'avenir n'est pas permis ; mais tout de même il semble que la manifestation de 1900 marque un terme et que, sous peine de déchoir ou d'excéder la mesure, l'ère des expositions françaises soit pour quelque temps close.

Cette fois déjà, le champ d'observation s'étendait à l'infini et la crainte vous poursuit d'en avoir ignoré quelque zone. Ne fut-il pas trop vaste, hors de relation avec les limites de nos forces, de notre attention et de nos loisirs ? Ou bien doit-on moins accuser la haïssable mégaloscopie que le désordre d'une classification arbitraire et confuse ? Le temps n'est plus où le système rayonnant de Le Play groupait les « produits exposés » tout ensemble d'après leur nature et leur pays d'origine. Puisque l'on renonçait à isoler le labeur intégral de chaque nation pour se résoudre à la présentation par catégorie, il fallait ne point tolérer d'exception à la règle et sérier rigoureusement les créations qu'assimilaient un effort parallèle et un but identique. Par malheur, il n'en fut rien. Les éléments d'un même objet d'étude se trouvèrent épars, disséminés çà et là, au caprice du hasard ou de la volonté individuelle ; des

détours sans nombre dépistaient la recherche ; de constantes entraves retardaient, à moins qu'elles ne les interdissent, les considérations générales et les vues d'ensemble... Xénophon parle en quelque endroit de la beauté que confère aux plus humbles ouvrages de l'homme un groupement méthodique ; « alors, ajoute-t-il, ils semblent former un chœur ». Cette harmonie, l'Exposition de 1900 ne l'a point connue ; elle a contraint aux péripéties des plus lamentables odyssées les curieux chez qui la foison d'exemples aiguisait le désir de la découverte ; elle n'a favorisé ni les rapprochements, ni les contacts d'où jaillit soudain, de soi-même, le trait de lumière, l'éclair de vérité.

Malgré l'attrait de certaines constructions, soit étrangères (pavillons de la Finlande, du Danemark, de la « Peninsular and Oriental Company », Village russe), soit françaises (porte de M. Binet, pavillons de Madagascar, du Creusot, palais des Forêts, théâtre de M[me] Loïe Fuller), gardons-nous de juger l'état de l'architecture après une simple promenade à l'entour des monuments, sans quoi l'Exposition ne résisterait pas au parallèle avec son aînée de 1889. Pour reconnaître où le talent des architectes s'est dépensé avec le plus de succès, il faut dépasser le seuil, observer le souci fréquent d'une présentation artiste, et retenir l'importance sans précédent qu'ont prise, en 1900, les aménagements, les installations.

Ce luxe nouveau est un premier signe, une première conséquence du mouvement qui, vers la fin du XIX[e] siècle, a rapproché tous les arts, en les portant à tendre vers un but d'application. Les architectes doivent à cette orientation des activités d'avoir recouvré quelque chose de leur prééminence d'antan ; ils s'étaient peu à peu désintéressés de la parure intérieure, semblaient ne plus daigner y condescendre, au mépris de tant d'exemples historiques ; quelque lumière s'est faite maintenant dans leur esprit ; l'obligation s'est imposée à eux de ressaisir leur autorité intégrale, d'affirmer au dedans comme au dehors, dans l'ensemble et dans le détail, l'unité de la conception et la suprématie du maître de l'œuvre ; ils se sont institués décorateurs, et peut-être est-ce à ce titre que leur participation se trouve avoir le plus glorieusement marqué ?

Ainsi, les leçons de Paul Sédille ne sont pas demeurées lettre morte. Il ne suffit plus à l'architecte d'assurer un abri tutélaire et une mise en évidence favorable ; ce n'est plus assez, à ses yeux, de tendre un velum

historié, de développer une frise ou de couvrir le sol d'un tapis de haute laine ; il aspire à composer un cadre pourvu d'art, de signification, de



LE PAVILLON DU DANEMARK, PAR M. KOCH

caractère, un cadre qui constitue une création en soi et qui souvent séduit bien davantage que ce qu'il a mission de faire valoir. Grâce à ces recherches, la physionomie intime de l'Exposition gagnait en pittoresque, offrait la succession d'amusants contrastes. Telle nation attestait partout

sa présence par un type d'installation identique; telle, au contraire, s'ingéniait à varier ces types, à les approprier à la nature du produit exhibé. L'Italie seule restait indifférente à cette convoitise de beauté, que certains pays ne savent point satisfaire, que d'autres laissent à peine soupçonner. L'Amérique, l'Angleterre, conservent aux aménagements éphémères la solennité, l'aspect régulier, froid, des boutiques et des rues de Londres et de New-York. Sans la section des armes, nul ne se fût douté de la participation des architectes belges à la renaissance des arts appliqués. L'Espagne, la Russie, n'échappaient au banal qu'en rééditant leurs anciens monuments; avec plus de discernement et moins de servilité, le Japon et la Suède obéissaient à la loi de l'indigénat, tandis que la Norvège et la Suisse rivalisaient à restaurer, à moderniser la tradition nationale; des boiseries montraient les rubans, les entrelacs, les spirales, les dragons ailés, tout le répertoire familier aux artisans anonymes qui, du XIIe au XVe siècle, fouillèrent de sculptures le portail des églises de Tuft, de Hof et de Hyllestad; M. Bouvier prolongeait parmi nous la survivance des constructeurs de chalets; sur des thèmes anciens, il a créé des motifs nouveaux, qui exaltent à souhait le particularisme du style romand. Pour la Hongrie, elle était partagée entre son attachement au passé et son désir ardent de régénération; on la voyait, tour à tour traditionnelle et initiatrice, recourir à l'art séculaire de la broderie et se plaire à marier l'éclat des cuivres aux douceurs d'un bois ouvragé teinté en réséda, ou bien encore emprisonner dans une souple armature de fer la chatoyante diaprure des verroteries cloisonnées. Tout lien apparent avec le rétrospectif semble rompu par les Pays-Bas, le Danemark, l'Allemagne et l'Autriche; chacun aimait à retrouver, à travers l'Exposition, les blanches menuiseries ajourées de la Hollande, puis les clairs portiques danois; dans la section de l'agriculture, au lieu d'un portique, c'est une clôture du plus original aspect qu'avait imaginée, pour notre joie, M. Arne Petersen, de Copenhague : autour des baies court un bas-relief de feuillage et, de chaque côté du seuil, se répondent deux sculptures, de grands bœufs fougueux, placés en regard l'un de l'autre et marquant monumentalement l'entrée. Aux Invalides, le patio de l'Allemagne, gardé par deux colossales figures équestres, ne laissait pas d'avoir grande allure; il répondait à ce désir de magnificence qui entraîne parfois nos voisins d'outre-Rhin, à choir dans la surcharge, — témoin la décoration du vestibule dans le pavillon impérial, témoin

celle, vraiment trop [pompeuse, de la section des Beaux-Arts dans le Grand Palais des Champs-Élysées. Comment il advint à l'Autriche de l'emporter dans cette joute pacifique, la question vaudrait d'être étudiée

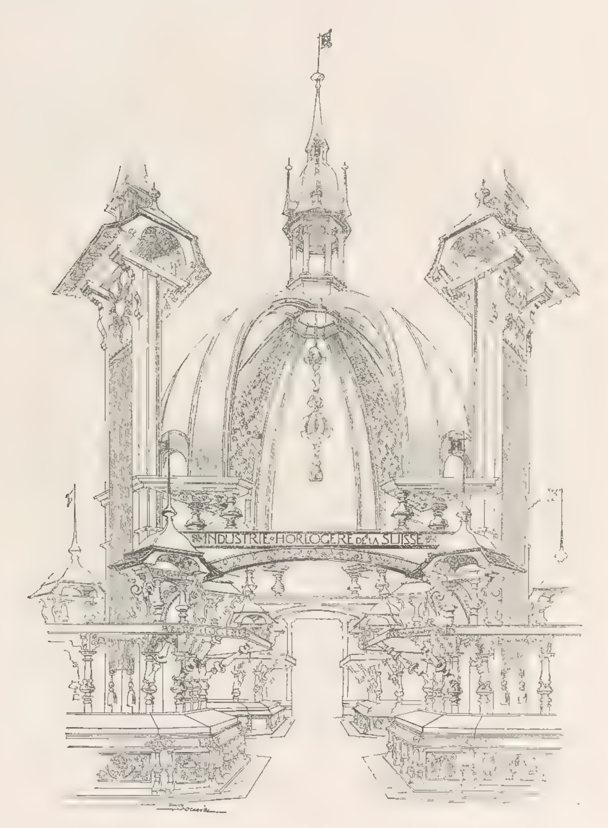


LE PAVILLON DE LA FINLANDE, PAR M. SAARINEN

très au long. Le résultat ne fait pas doute : entre toutes les nations, c'est elle qui réussit le mieux à satisfaire l'appétit d'inédit, elle qui sut montrer la fantaisie la plus ingénieuse et la plus abondante, la plus souple et la plus déliée.

M. Louis Bonnier avait qualité de directeur des installations ; la mission lui incombait d'étudier les projets, de les appouver et d'en

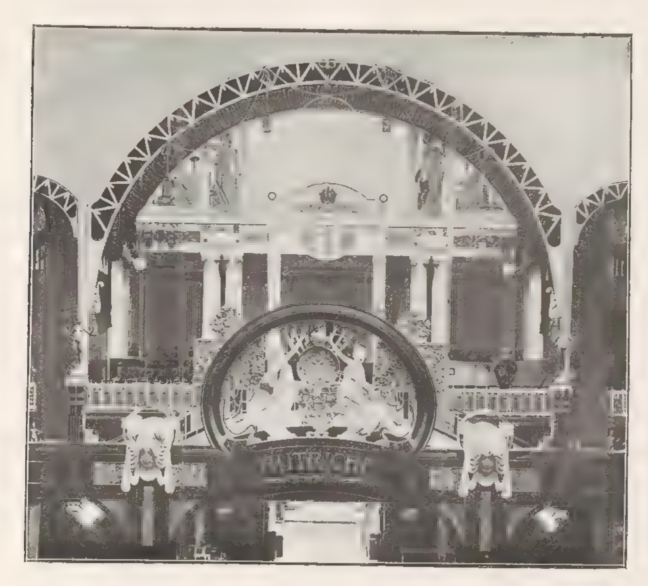
surveiller l'exécution. Avec un tel esprit, libre et hardi, l'invention ne courait point risque d'être bridée. Pourquoi les architectes français ont-ils négligé une fortune aussi rare, et mis si peu à profit le privilège



INSTALLATION DE L'INDUSTRIE HORLOGÈRE SUISSE, PAR M. BOUVIER
(Dessin de l'artiste.)

de la liberté? Considérées isolément, leurs installations n'offrent plus cette persistance, cette variété de recherches, cette richesse d'inspiration, si frappantes chez les Autrichiens; en revanche, celles qui tranchent sur l'ordinaire affirment, à l'envi, nos dons signalétiques de pondération, de mesure, de logique.

Pour grouper et sérier les produits et les travaux de la papeterie, M. Sorel avait disposé aux Invalides, le long de la trop étroite travée du premier étage comprise entre la paroi et le hall, trois salons séparés par trois ateliers et garnis de vitrines qui servaient aussi de clôture. Sur l'extérieur de ce mur de bois étaient venus s'encastrer, de distance en



INSTALLATION AUTRICHIENNE DES INDUSTRIES DIVERSES
PAR M. BAUMANN

distance, — telles des affiches, — des peintures tenues dans des gammes apaisées; elles s'assortissaient ainsi aux claires tonalités de la menuiserie. Plutôt que de se référer à cette consultation du passé où se complaisent les indigents, M. Bénouville s'est demandé si l'exposition de la Pharmacie ou des Cuirs ne devait pas constituer un ensemble capable d'être embrassé, isolé au premier regard, s'il n'importait pas plutôt de dégager l'effort de la collectivité que d'exalter la vanité individuelle; pour y parvenir, il a réduit à leur moindre importance les divisions qui séparent le public des exposants et les exposants entre eux; c'est ainsi que, dans le stand des machines, le métal a été choisi pour les cloisons, puis pour les

barres d'appui, destinées à tenir en respect les curieux indiscrets ; elles se fixent à des troncs qui s'épanouissent en gracieuses et ondoyantes ramures de fer contourné sur le plat ; le cartel en vitrail, indicateur du nom de l'exposant, s'attache à ces branches ; des ballons, des cornues s'y logent, symboles de la chimie pour le profane. De même, à l'étage, les fers de couronnement des vitrines, en chêne naturel et noyer satiné d'Amérique, donnent asile à des appareils de verre, à des coupes transparentes emplies de substances multicolores prêtes pour la manipulation. L'esprit d'à



INSTALLATION DE LA CLASSE DE LA PAPETERIE, PAR M. SOREL

propos éclate aussi vif dans la seconde installation, où M. Bénouville s'est servi des cuirs les plus divers, réglant leur emploi sur le degré de résistance de chacun d'eux, réservant la fragile peau de mouton pour les frises, habillant les lambris avec celle du bœuf, couvrant les banquettes et les chaises avec celle du porc ou de la chèvre. Des fleurs, des paysages, des marines, repoussés, entaillés, incisés, pyrogravés, par Félix Aubert, illustrent les panneaux de cuir qui revêtent le champ des vitrines, en dais ou en pupitres, faites d'acajou mouluré à la machine.

La France s'est de tout temps divertie au jeu des artifices et, après trois cents ans, la prédilection est demeurée tenace pour ces apparences de construction que sont les treillages. On n'a point manqué même d'en abuser, de les prodiguer sans rime ni raison parfois ; leur opportunité ne se justifie jamais mieux que lorsqu'il s'agit de célébrer la fleur et la

vertu de ses essences. La plante se lie, s'unit à la frêle architecture aérienne; elle grimpe et rampe le long des fûts; elle s'enchevêtre dans les vides; elle se balance en guirlande au faîte des arcades... A quel point l'union intime est fertile en aspects pittoresques, chacun le présage et, mieux que personne, M. Frantz Jourdain; il en goûte le charme



INSTALLATION DE LA CLASSE DE LA PARFUMERIE, PAR M. FRANTZ JOURDAIN

avec la double sensibilité de l'artiste et du lettré; disciple d'Edmond de Goncourt, l'âme de notre XVIII[e] siècle revit un peu en lui; cependant chapiteaux, modèle des clôtures et des portiques, tout lui appartient en propre et tout a bien, à nos yeux, le prix d'une révélation inattendue.

L'extrême sobriété était de rigueur lorsqu'il s'agissait de présenter les créations des bijoutiers, des tapissiers, et l'on sait combien il est malaisé de constituer un cadre discret ne détournant pas l'examen de l'objet principal. Voyons cependant de quelle manière M. Arfvidson, M. Risler, M. Plumet, s'y sont pris pour résoudre le problème ardu.

D'après M. Arfvidson, le joyau réclame un écrin transparent serti de métal, et nul métal n'annonce mieux que le fer la sécurité d'un inviolable asile. Quant aux ensembles de décoration, ils se répartissaient dans les stalles, de dimensions égales, et la tâche de l'architecte se bornait, en l'occurrence, à établir une succession de devantures semblables; M. Risler a composé les siennes avec le bois et le carton-pâte : sur des gaines viennent reposer un couronnement fleuri et le bandeau portant, en lettres violettes liserées d'or, les inscriptions requises ; très différents, les portiques de M. Plumet utilisaient le grès pour les socles, l'acajou pour les mâts, le fer forgé pour les consoles, et les tableaux étaient sciés dans de vulgaires planches, tout bonnement. Les meilleurs effets ne peuvent-ils pas être attendus de la plus humble matière, du plus simple motif ? Des menuiseries de sapin, dessinées par M. Guillemonat, silhouettaient la courbe amusante de leurs découpures parmi les Produits des exploitations et industries forestières ; en demandant à la feuille du marronnier l'ornementation des boiseries, des tapis, des tissus, M. Chardon conférait à la classe des Teintures un très captivant caractère ; et je n'aurai garde d'omettre celle des Instruments de musique, avec ses vitrines superposant sur le fond clair du tulipier un déchiquetage d'acajou, avec ses spirituels lambrequins enluminés où se lisaient notées les premières mesures de nos vieilles chansons populaires.



AFFICHE POUR LE MUSÉE CENTENNAL DE LA DENTELLE
PAR M. JULES CHÉRET

M. Jacques Hermant l'avait installée ainsi que les Musées centennaux. C'est de lui qu'était émanée l'idée de reconstituer l'entour de l'existence parisienne et rurale, idée heureuse et dont la réalisation, intelligemment poursuivie, ne faillit point à l'enseignement promis ; ici,



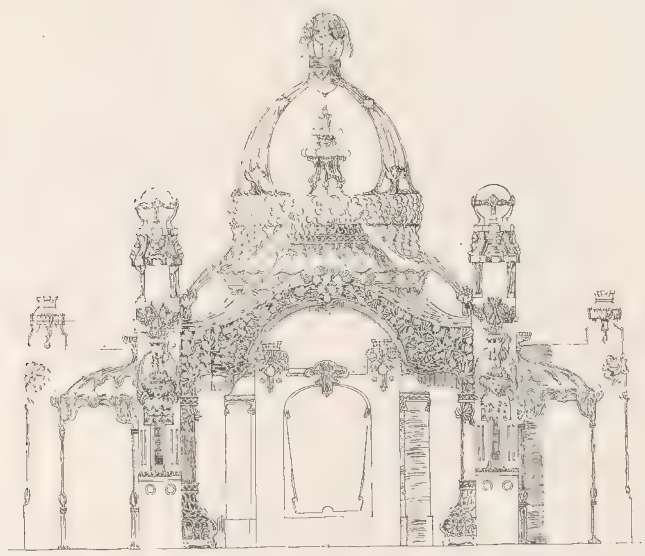
LE PAVILLON DES CHEMINS DE FER HOLLANDAIS, PAR M. CUYPERS

une enfilade de chambres à coucher, de salons, faisait saisir les variations, les transformations du mobilier français au cours du xix[e] siècle ; là, un ensemble de constructions, bâties et agencées selon le mode ancien, groupait une ferme et une grange, un chai et un pressoir, une laiterie, une meunerie, une distillerie, évoquant ainsi le village d'autrefois dans son pittoresque, maintenant aboli. Si vive que fût chez M. Jacques Hermant la curiosité de ces retours vers le passé, il demeurait moderne, au point de demander à M. Grasset et à M. Costilhis la décoration des salons du costume et de la dentelle du siècle, au point aussi d'adopter franchement l'affiche comme enseigne des sections rétrospectives, et d'exiger que la construction mît en valeur les chromolithographies, délicieuses pour la plupart, qu'avaient exécutées, dans ce but spécial, MM. Jules Chéret, Carrière, Grasset, Léandre et Willette. Dans les deux musées centennaux où triomphe la qualité de goût de M. Jacques Hermant, cette recherche ne se dissimule point ; sans déterminer précisément l'invention, elle en règle presque l'ordonnance ; à la Métallurgie, les mêmes piliers, issus de la balustrade, portent les écussons des magistrales compositions de Carrière et servent d'attache aux légers câbles d'acier qui suspendent un cartouche en tôle repoussée ; de même, l'enceinte treillagée, simple et charmante, qui délimite le musée des Moyens de transport, a ses entrées principales armoriées de chaque côté par une couple de cadres porte-affiches finement amenuisés et faisant corps, en quelque sorte, avec l'ossature du portique...

En dehors des aménagements soumis au contrôle officiel — tels ceux des classes ou des musées centennaux, — mainte installation particulière attestait l'éveil de l'initiative privée et son désir d'attirer et de retenir par un entour doué de pittoresque et de beauté. Cette ambition n'était spéciale ni à un pays, ni à une industrie ; on la constatait à l'étranger aussi bien qu'en France, parfois même chez les plus modestes exposants. La menuiserie d'angle que M. Wallace a inventée à l'intention de MM. Draeger n'occupe que quelques mètres, comme il convient pour donner asile aux spécimens des tirages typographiques où ces maîtres imprimeurs excellent ; elle n'en constitue pas moins un ensemble complet en soi, ensemble harmonieux et que relève la saveur d'un accent viennois. Si l'emplacement dévolu à M. Creté était plus vaste, le programme à remplir ne variait guère : cette fois encore, il fallait grouper des livres et en faire voir sous glace des feuillets séparés. La

difficulté a été résolue de façon rationnelle et ingénieuse par M. Bluysen, au moyen de vitrines-pupitres et en ajourant la partie supérieure des lambris, transformés ainsi en véritables cadres.

Les architectes néerlandais invitent volontiers le peintre à commenter l'exposition qu'ils ont charge de présenter ; mais la technique de ces peintures est celle de l'affiche et non plus celle du tableau ; une

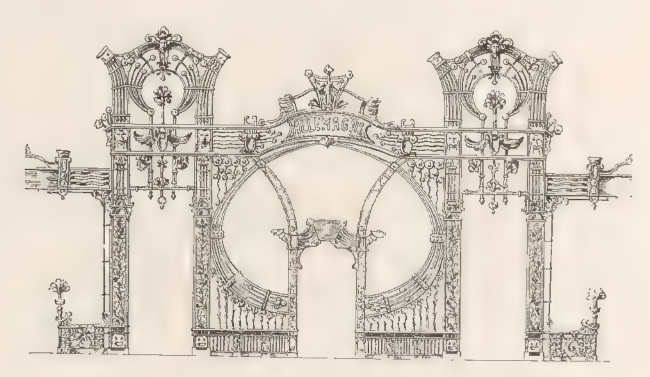


LE PAVILLON DE LA COMPAGNIE GÉNÉRALE D'ÉLECTRICITÉ DE BERLIN
(M. Hoffacker, architecte ; MM. Schulz et Holdefleiss, forgerons.)

cernée vigoureuse indique le contour et le ton est posé par simples aplats. L'installation d'un importateur colonial et celle des Chemins de fer hollandais montraient des panneaux et des frises d'une convenance de métier rigoureusement appropriée à leur but ; une suite de scènes retraçait les phases de la culture du riz aux Indes ; ou bien le mur s'illustrait de représentations de sites caractéristiques des Pays-Bas et d'images de Hollandaises portant le costume traditionnel de chaque contrée. M. Smit et M. Oosterbrau ont mené à bien cette originale enluminure, et de l'atelier de M. Shouten sortent les vitraux diaphanes où se silhouettent des vues d'Amsterdam et de Rotterdam. Il n'est pas

un détail du pavillon qui n'en rappelle de façon piquante la destination. M. Cuypers compte à son actif des ouvrages autrement importants ; je je n'en sais aucun où les ressources d'une imagination fertile et vive aient aussi bien l'instinct foncier du décoratif.

Ils sont légion ceux qui se sont conquis, par leurs aménagements, d'indiscutables titres à l'attention, sinon à l'estime; c'est le cas de MM. Siemens et Halske, de Berlin ; de M. Schenck, de Darmstadt ; de M. Parvillée, de Paris, de la « Corporation des parfumeurs allemands » et de l'« Administration des accumulateurs Phénix » ; aussi bien, sur

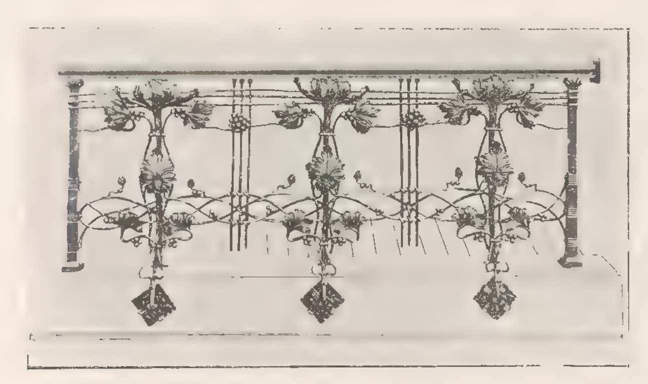


DEVANTURE EN FER FORGÉ, PAR M. F.-P. KRÜGER

l'effort individuel devait fatalement l'emporter celui des sociétés qui disposent de moyens d'action plus étendus, illimités presque...

Le pavillon berlinois de la « Compagnie générale d'électricité » restera dans le souvenir comme le plus topique exemple de la magnificence à laquelle peut atteindre une installation éphémère. Il a été édifié, dans le style allemand moderne, par M. Hoffacker. C'est une construction oblongue à coupole, dépourvue de fenêtres, afin de justifier, de nécessiter la permanence de l'éclairage artificiel. Le rare prestige d'originalité qui lui est dévolu vient, pour la meilleure part, du couronnement en fer forgé ; l'armature accuse les lignes générales de l'édifice : l'élancement du dôme serti d'une couronne à sa base, la courbe sinueuse des marquises disposées sur les façades principales ; une luxuriante végétation s'en échappe, s'y suspend ; à la frondaison du métal se mêlent çà et là de transparents bourgeons de sapin que l'électricité illumine.

Conçu par M. Hoffacker, le dessin de cette ferronnerie fastueuse a été interprété avec autant de verve que de science par MM. Schulz et Holdefleiss. On doit aux mêmes artisans le portique de vraiment fière allure qui limite au Champ-de-Mars le stand d'un fabricant de machines, M. Gebauer. L'entrée biaise, à la rencontre de deux artères, est marquée par une baie, dont les montants fleuris fusent, unis à leur sommet par un motif en Ω délicat au possible ; et le contraste est saisissant entre le jet hardi de ce porche et l'ajourage de la ferronnerie légère, aérienne. Rien ne vaut le métal pour certaines présentations et bien

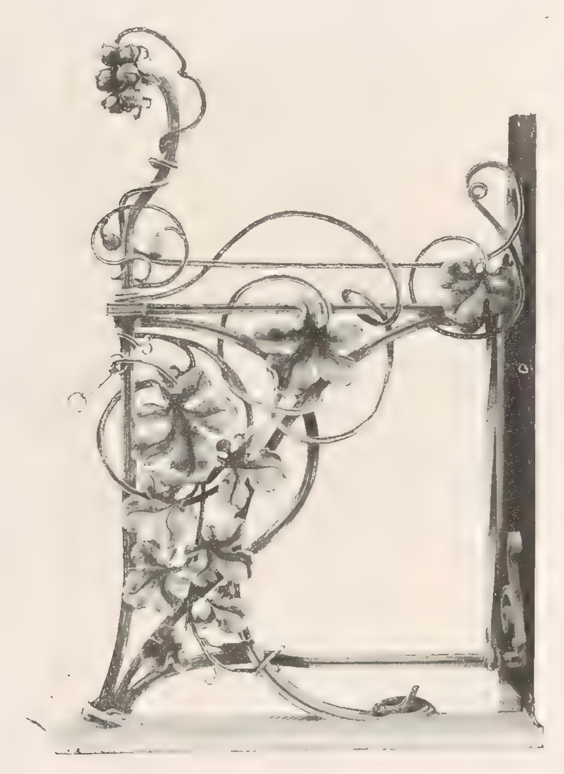


GRILLE EN FER FORGÉ, PAR M. MARCUS

en a pris à MM. Ehrhardt et Sehmer de solliciter d'un autre forgeron berlinois, M. F.-P. Krüger, le luxe d'une devanture d'art dégagée des poncifs ; sa décoration utilise la ligne courbe, les arcs concentriques, puis la plante, la figure humaine et la faune chimérique. L'ensemble, aux lignes sinueuses, serpentines, comme celle des toitures chinoises, surprend tout d'abord ; mais l'impression d'étrangeté ne résiste pas à l'examen détaillé d'éléments divers alliés sans heurt ni discordances... Ces trois ouvrages, de haute signification, établissent l'aptitude spéciale des Allemands à réussir dans les travaux de ferronnerie. La rude matière est bien pour leur convenir ; sa résistance même leur est chère, puisqu'ils la domptent, puisqu'elle avive la conscience de leur autorité en leur fournissant une occasion de victoire, puisqu'elle incarne enfin l'idée de la force et qu'elle favorise l'expression de cette puissance, de

cette majesté, où tend si impérieusement l'art germanique à l'aurore du xxe siècle.

En France, point de travaux assimilables par leur destination à



DÉPART DE RAMPE, PAR M. EGGERS

ceux de MM. Schulz et Holdefleiss, Krüger, et, partant, l'enseignement du parallèle se trouve différé. Dans l'ordre des constructions métalliques, l'effort le plus significatif et le plus louable a été réalisé chez nous par M. Louvet. L'escalier d'honneur du Grand Palais des Champs-Élysées s'impose par l'élégance qu'il garde en dépit de ses proportions monumentales, par l'association inédite, heureuse et grave, du porphyre des Pyrénées, du granit des Vosges et du bronze clair ; enfin, au-

dessus de tout, nous touche et nous agrée l'ambition pleinement atteinte de faire des limons, des arcatures, des ailettes, comme une vaste floraison qui s'épanouit au-dessus des colonnes et se prolonge jusque dans la rampe en fer forgé.



LUSTRE, COMPOSÉ PAR M. TRUFFIER
(Exposé par la maison Renon.)

Les rampes, les grilles, les balcons forment le principal de la production ferronnière et, à les étudier, chacun peut s'édifier de façon assez exacte sur l'état de la main-d'œuvre et sur le désir de renouvellements. Les rampes des deux nouveaux palais échappent à la fastidieuse banalité ; il en est de même pour celles qu'ont exécutées M. Braat de Delft, M. Marcus de Berlin, M. Eggers de Hambourg et les artisans de Crefeld. Des devants de foyer, des portes d'ascenseur, des balcons de M. Émile Robert, attestent chez leur auteur la possession de tous

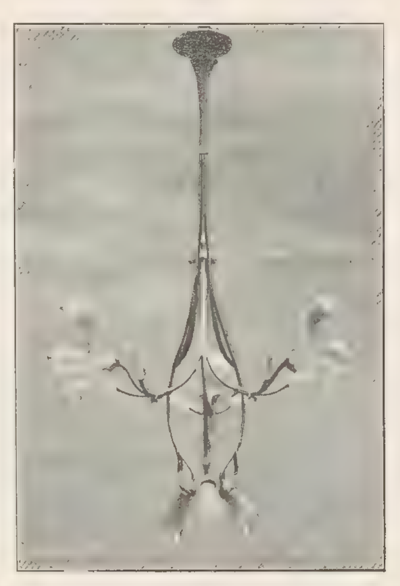
les secrets de son art. Une clôture de M. Génissien s'impose encore par son caractère de puissante simplicité.

S'agit-il d'une grille de porte cochère, la trouvaille d'un motif répété ou alterné ne suffit plus ; il devient obligatoire d'agencer, de *composer* un ensemble, et alors le recours au rétrospectif se constate plus fréquent. Les ferronniers de France (M. Bardin, M. Bergeotte), d'Allemagne (M. Neuser), de Hongrie (M. Jungfer), de Russie même, inclinent à renouer avec le XVIIIe siècle ; M. Andersen, de Christiania, remonte plus loin dans le passé, et son portail s'agrémente d'animaux fantastiques empruntés aux monuments du Moyen âge. C'est aussi le souvenir des temps abolis et des moines artistes qu'évoque à sa manière M. F. Marrou, de Rouen. Dans le calme de sa province, sans trouble ni hâte, il pousse droit son œuvre, la reprenant chaque jour pour la parfaire, et il crée cette grille aux pavots où la matière la plus rebelle acquiert, sous le marteau du maître ouvrier, la minceur, la souplesse, la fragilité de la fleur.

Si grande soit la dévotion à un pareil artiste, n'oublions pas que la rénovation du *home* exige, pour se réaliser, des œuvres non pas uniques, mais mises par l'édition à la portée de tous. Aussi, un grand intérêt s'attache-t-il au progrès récent qui s'est accompli dans la serrurerie d'art et la fabrication des appareils d'éclairage. Grâce à M. Alexandre Charpentier, à M. Erikson, MM. Fontaine peuvent se targuer d'avoir substitué à des modèles surannés des entrées de serrure, des plaques de propreté, des boutons de porte, des crémones, des gonds, qui, pour être de style bien moderne, n'en répondent pas moins aux exigences de leur fonction.

En ce qui concerne la diffusion de la lumière artificielle, que de changements aussi survenus depuis dix ans ! Lors de la précédente Exposition, l'industriel déconcerté ne se souciait de rien hors d'accommoder à l'électricité ses anciens appareils. Le loisir ne lui avait pas été laissé de déduire des conditions particulières de l'incandescence électrique les lois de sa présentation. Familiarisés depuis plus longtemps avec ce mode d'éclairage, d'esprit plus pratique aussi, les Anglais furent les premiers à satisfaire ces fondamentales exigences. Des lustres de M. Benson, simples de forme, qui marient à plaisir l'éclat des cuivres rouges et jaunes, rappellent cette phase de l'histoire du luminaire. Les leçons de logique ne sont jamais superflues ; au cas présent, elles ont

guidé plus d'un artisan de France hésitant ou inquiet, et on s'applaudissait de rencontrer chez M. Soleau, M. Guinier, M. Raingo, M. Renon, M. Mottheau, des appliques, des plafonniers, des lampes, où la structure appropriée se pare d'une élégance aussi éloignée de la surcharge que de la raideur britannique. L'attrait venait des reliefs ou uniment de l'ondoiement des lignes (M. Truffier, M. Tony Selmersheim). De grands artistes, en Allemagne M. Riemerschmied, en France M. Jean Dampt, ont apporté à ces progrès une contribution précieuse ; M. Jean Dampt s'est approché le plus de la perfection. Du plafond descend le faisceau métallique récepteur des fils ; il se divise en tiges qui serpentent, se reploient avec la flexibilité de la liane et se terminent par une fleur lumineuse en cristal dépoli, violette ou orchidée. Certains déjà avaient donné à l'ampoule une forme modelée : M. Dampt l'appelle à faire partie intégrante de la composition ; dans son art, comme dans la nature, la fleur est si bien l'aboutissement rationnel de la tige, que l'ouvrage atteint à l'absolue unité et que ces lustres peuvent dès maintenant être tenus pour classiques, — encore que le Musée des Arts décoratifs ait omis de les acquérir, sans excuse plausible.



LES VIOLETTES, LUSTRE COMPOSÉ PAR M. DAMPT
(Exposé par la Maison Beau.)

Gonon n'est plus ; l'impeccable Liard dédaigne l'occasion de se produire et se dérobe à l'éloge ; en somme, la fonte au sable est sans progrès, et les investigations de Rossi n'ont pas encore remis au jour tous les procédés de l'ancienne fonte à cire perdue. En revanche, Carriès, Bartlett ont appris à ne plus méconnaître le prestige des belles patines ; avec sa divination d'artiste infaillible, Mme Sarah Bernhardt en a trouvé de mordorées, pour les bronzes dont la mer de Belle-Isle lui fournit chaque été les modèles.

La renaissance de l'étain date de 1889, et M. Brateau, qui l'a provoquée, ne faiblit pas à en soutenir l'éclat; c'en est fait, pour lui, des ressouvenirs de Briot; la vivante nature directement l'inspire; si M. Desbois, M. Pierre Roche, M. Laporte-Blairsy réapparaisseut avec des œuvres déjà vantées aux Salons, M. Alexandre Charpentier s'est abstenu. A Munich, le métal que Rodenbach définissait « le clair de lune de l'argent » est toujours en faveur grande; M. T. von Gosen et M. Schmeidl le traitent avec une entente rare : le modelé tient compte



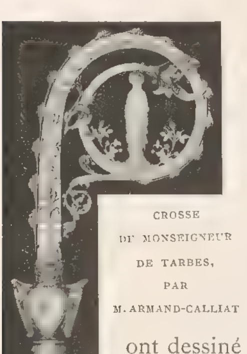
CHASSE DE SAINT ANTHELME DE BELLEY, PAR M. ARMAND-CALLIAT

des ressources de la matière, les reliefs conservent toujours un caractère souple, libre et gras; en cela, M. von Gosen et M. Schmeidl me semblent l'emporter sur M. Kayser : ses décors d'un modernisme de bon aloi offrent, souvent, des contours durs et secs, ou même des délicatesses excessives qui siéent mieux à l'or ou à l'argent qu'à la poterie d'étain.

En tirant de l'ombre les trésors des églises, en rappelant comment, le long des siècles, l'art s'était mis au service de la foi, l'exposition rétrospective du Petit Palais et du pavillon de Hongrie multipliaient les points de comparaison redoutables et entraînaient une sévérité parfois excessive dans les jugements sur l'orfèvrerie religieuse contemporaine.

Il est exact qu'elle n'est pas près de recouvrer son lustre d'antan;

elle ne se survit guère que chez nous, les essais de M. Gorham, de M. Linke, ne pouvant être invoqués qu'à titre d'exception. Au moins, les orfèvres auxquels incombe l'héritage de ce lourd passé de gloire n'ignorent-ils rien de la tradition historique et familiale qu'ils ont mission de continuer. MM. Poussielgue-Rusand et Armand-Calliat fils ont été élevés à forte école. Ils ont appris de bonne heure à regarder l'archéologie non pas comme une source d'inspiration, mais comme une science féconde en avertissements. Ils doivent tout à leur indépendance, qui se trahit sous des dehors dissemblables, opposés presque, selon le tempérament de chacun. M. Poussielgue-Rusand, Parisien, activement mêlé au mouvement d'art moderne, devait convoiter, pour les objets du culte, le bénéfice des recherches ambiantes. Son calice, *L'Arbre de Vie*, fixe d'emblée sur le libéralisme de son esthétique. Il a été parachevé sous ses yeux, dans ses propres ateliers. A l'exemple de son père, dont Viollet-le-Duc et le P. Martin avaient été jadis les collaborateurs, M. Poussielgue-Rusand ne néglige pas l'apport des concours extérieurs; M. Sauvageot, M. Corroyer, ont dessiné pour lui, qui une châsse, qui un ostensoir; l'autel de MM. Genuys et Camille Lefebvre unit à ravir le grès et le bronze; enfin, MM. E. et A. Le Lièvre lui ont donné peut-être le meilleur de leur talent quand ils ont modelé le trépied d'une veilleuse, le calice dont l'ornementation dérive du lis, puis la crosse en bois sculpté d'immortelles en argent patiné, où s'épanouit une fleur de passiflore en émail translucide mat. Il n'a point manqué, comme chacun imagine, d'esprits chagrins pour se révolter et pour taxer de profane ce modernisme. Autant vaudrait, ne pensez-vous pas, faire de la piété le privilège exclusif d'une époque, ne tolérer de livres d'Heures que ceux imprimés en caractères gothiques, selon la mode de l'ancien temps?



CROSSE DE MONSEIGNEUR DE TARBES, PAR M. ARMAND-CALLIAT

M. Armand-Calliat est Lyonnais, partant méditatif, rêveur, et son mysticisme grave, austère, s'exhale comme celui d'un Puvis de Chavannes ou d'un Hippolyte Flandrin. Chacune de ses créations est un acte d'adoration ou de foi. La châsse de saint Anthelme, à Belley porte, en toutes ses parties, la trace d'une dévotion raisonnée et fervente; le plus

pur sentiment religieux a inspiré la conception générale, l'invention de chaque détail, au point qu'on démêle mal la part du croyant et celle de l'artiste dans un pareil ouvrage. J'en veux signaler, cependant, l'imposante unité, les proportions, l'excellent hiératisme des figures et leur lien avec la construction. Toujours soumis à la règle d'une discipline vigilante, les triples dons de l'architecte, du statuaire, de l'émailleur, reçoivent à nouveau leur plein emploi dans le majestueux ostensoir de Saint-Martin d'Ainay. Mais, à insister de la sorte sur ces travaux, la crainte vient de ne découvrir chez M. Armand-Calliat que l'aptitude aux vastes entreprises, tandis que ce puissant est aussi capable de délicatesse, et que sa maîtrise se laisse aussi bien juger d'après la crosse abbatiale de Solesmes en ivoire incrusté d'or, d'après la crosse de Mgr de Tarbes, fleurie de roses symboliques, d'après le marteau jubilaire de Saint-Jean de Latran, prêté par Léon XIII, d'après un calice, une croix pectorale même. Et l'on s'en voudrait de ne pas toucher un mot des préférences du coloriste, des émaux couleur d'ivoire et de turquoise auxquels il s'est complu pour les burettes et le plateau des RR. PP. Maristes de Lyon, et de ces émaux noirs, dits de niellure, qu'il a fait entrer si judicieusement dans la composition du bougeoir, du plat à gants, de l'aiguière et du bassin destinés à la « chapelle noire » de Mgr Rumeau, évêque d'Angers.

Lucien Falize donnait quelque jour à M. Armand-Calliat le conseil de s'arracher à sa pieuse méditation et de laïciser son talent. L'avis n'a pas été vain : un surtout de table, *La Curiosité*, inaugurait le début du maître dans l'orfèvrerie civile. Il se recommandait par les qualités de pondération familières à M. Armand, se distinguait par ceci que la plante n'intervenait en rien dans le décor. C'est presque une singularité aujourd'hui, et il n'est pas à prévoir que l'avenir éprouve quelque embarras à dater l'argenterie de notre temps. Maintenant, cette prédominance de la flore dénonce-t-elle une révolution, ou bien y a-t-il eu simplement « évolution », reprise et rajeunissement de la tradition ? La question reste à trancher. Un fait demeure hors de conteste : dans le commerce du XVIIIe siècle et des Germain a grandi celui qui s'est conquis par l'application heureuse de ce système ornemental un lustre assez vif et assez incontesté pour enorgueillir toute notre orfèvrerie contemporaine.

Les Falize et les Boucheron, les Aucoc et les Froment-Meurice, les

Boin-Taburet et les Linzeleer, peuvent chacun faire aimer ou applaudir certaine pièce d'argenterie de conception neuve et révéler par là dans quelle mesure ils ont partagé avec leur génération l'aspiration ardente vers la beauté inconnue; M. Cardeilhac seul a mis au jour, avec une force de déduction et un esprit de suite rigoureux, un ensemble d'ouvrages égaux de tenue, issus d'une inspiration commune et pourtant variés, qui présentent tous les caractères d'un style distinct, bien moderne, essentiellement français.



VASE A BOIRE
EN ARGENT CISELÉ ET PATINÉ
EXÉCUTÉ PAR M. BOUCHERON
(Dessin de M. Hirtz.)

Et d'où dérive la parure de ces argenteries assurées de survivre ? Du pavot et du coquelicot, du mimosa et de l'ancolie, du bouton d'or et de l'anémone, du trèfle et du chardon, de toutes ces humbles plantes champêtres dont le Christ disait : « Je vous assure que Salomon même dans toute sa gloire n'a jamais été vêtu comme l'une d'elles. » Le privilège est échu à M. Cardeilhac d'en dégager la beauté et d'en reproduire les formes, en évitant les écueils du réalisme trop littéral, de la définition trop sèche, de l'interprétation trop lointaine. La fraîcheur de l'imagination s'accompagne chez lui du don souverain de l'ordre, de la clarté et de la mesure. Si rares soient-ils, ces avantages — spirituels — ne comptent que parce qu'une technique sûre les fait valoir; celle de M. Cardeilhac soumet tous les travaux, le martelage, le repoussage, la ciselure, au contrôle d'une surveillance qui bannit les rudesses, les saillies anguleuses, qui exige la douceur des contours, l'agrément du toucher. L'Exposition a permis de suivre le difficile acheminement vers le but entrevu et la lente élaboration du nouveau style; chaque pièce prenait le sens d'un témoignage ; chacune marquait une étape, depuis ces petits vases qui servirent d'études préliminaires, jusqu'aux travaux définitifs, jusqu'à ces œuvres dernières où la matité de l'argent joue délicieusement avec les nuances de l'ivoire verdi ; et

elle est aussi d'un goût exquis, la série des couteaux, vrais joyaux de poche, précieux à la façon des nécessaires de la Régence, par où M. Cardeilhac se certifie le continuateur d'une tradition, l'héritier du charme et des élégances du XVIIIe siècle.

Lui cherchait-on quelque émule, il n'était que M. Debain pour s'efforcer dans une voie parallèle. L'amour de la nature — et non la mode — l'a conduit à une stylisation de la flore très originale. A ces visées communes s'opposent celles de MM. Keller frères ; la tentation leur est venue d'inaugurer une orfèvrerie sans relief ni ciselure, une orfèvrerie unie, ne valant que par la seule qualité des lignes, des galbes et des profils. Sans croire au paradoxe d'après lequel le décor ne serait qu'« un expédient destiné à masquer les défauts et les tares », nous ne nous célons rien des difficultés éprouvées à créer une forme assez intéressante en soi pour se présenter sans parure aucune, nue. Une belle forme se transmet de génération en génération, comme un chant ; la perfection seule lui décerne la popularité ; il en est arrivé jusqu'à nous dont l'origine remonte aux tems pantiques. On devine l'émoi de l'artiste en présence d'un pareil problème : oublier le passé, échapper aux hantises, se refaire l'âme d'un Primitif. MM. Keller n'y ont pas failli. Leurs brocs en argent et en vermeil, pris dans la plaque et montés au marteau, rappellent la dinanderie si fort en honneur au Moyen âge ; c'est la même ampleur, le même aspect puissant et robuste. Le prestige d'une mâle simplicité recommandait encore des sertissures de vases sobres et bien adaptées. Plus d'un demeura longtemps hostile aux montures qu'une généralisation hasardeuse réprouvait indistinctement comme un luxe inutile ; M. Cardeilhac et MM. Keller, M. Gaillard et M. Louchet aussi, s'accordent à démontrer l'inanité et l'injustice de cette prévention.



LA SOUPE AUX LÉGUMES (MODÈLE DE M. MALLET)
(Maison Christofle.)

Les expositions peuvent se succéder, les rivalités se multiplier, la maison Christofle n'en continue pas moins à tenir, parmi les industries d'art, une place et un rôle exceptionnels, uniques. C'est la manufacture puissante, à l'initiative en éveil, où les inventions viennent aboutir, les recherches se condenser, les tendances s'annoncer ou se refléter. Grâce aux latitudes ouvertes par l'électro-chimie, qui permettent de donner vite et à peu de frais l'illusion de l'argenterie, elle s'est accoutumée à suivre au jour le jour les variations de l'esthétique et le répertoire de ses modèles s'enrichit à l'infini. Ses directeurs, MM. Henri et André Bouilhet, se sont donné pour tâche de poursuivre, par les procédés scientifiques, la diffusion de la beauté. La galvanoplastie seconde à merveille le désir de vulgarisation, et c'est une vanité ou un leurre de penser que nous en ayons déjà épuisé ou même soupçonné toutes les applications. Le parti remarquable qu'en avait tiré l'Autriche pour la décoration des boiseries contient, à lui seul, un enseignement, et n'était-ce pas une des surprises de l'exposition Christofle que ces reproductions d'animaux moulés sur nature, si parfaites et combinées avec tant de discernement, qu'elles s'élèvent parfois au style des vieux bronzes japonais ? Tout en s'inspirant, le plus souvent, de la vie végétale, et en lui devant le thème de leurs meilleurs ouvrages, MM. Bouilhet n'ont entendu proscrire aucun genre de décor, aucune source d'invention ; une allégorie



FONTAINE A THÉ (SERVICE PLATANE)
(Maison Christophe.)

de l'Air et de l'Eau, libre et aisée, anime le grand surtout en argent et cristaux opalins de M. Rozet; un autre surtout, de M. Larroux, met vivement en scène les Vendanges; un troisième, en forme de sucrier, montre des enfants joufflus et rieurs s'efforçant d'arracher une betterave gigantesque : il est de M. Mallet, et de M. Mallet aussi le vase aux taureaux, empreint du sentiment de l'antique. La platerie d'argent de M. Joindy, le service à thé platane et le service eucalyptus, la *Soupe à l'oignon* et la *Soupe aux légumes* (M. Mallet), sont parmi les pièces essentielles de cette orfèvrerie que MM. Bouilhet se sont passionnés à déduire de la flore. Un de leurs titres sera encore de s'être pénétrés de l'aide que la glyptique devait prêter aux industries du métal, et d'avoir obtenu de Roty, de Vernon, de Levillain, des modèles de couverts, de gobelets, de cendriers, aujourd'hui répandus à des exemplaires sans nombre, pour l'honneur de l'art français [1].

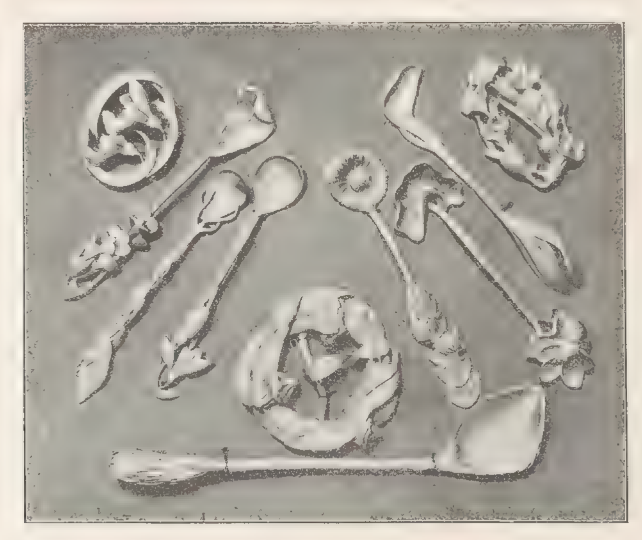


DRAGEOIR EN ARGENT, PAR M. BRUCKMANN

Après de pareils résultats, il ne semble guère que la maison Christofle ait à prendre ombrage du goût de M. Schmitz, de Cologne, ou de l'activité de M. Krupp, de Berndorf, l'heureux éditeur du surtout composé par M. Othmar Schimkovitz. En dehors des orfèvres d'imitation, un argentier allemand, M. Bruckmann, de Heilbronn, conquiert et retient longuement par l'ardeur constante de sa recherche; l'originalité le sollicite, et naturellement il y cède. Son plus considérable envoi est une

1. Des horlogers suisses, MM. Ditisheim, avaient appliqué très heureusement la médaille à l'ornementation des boîtiers de montres.

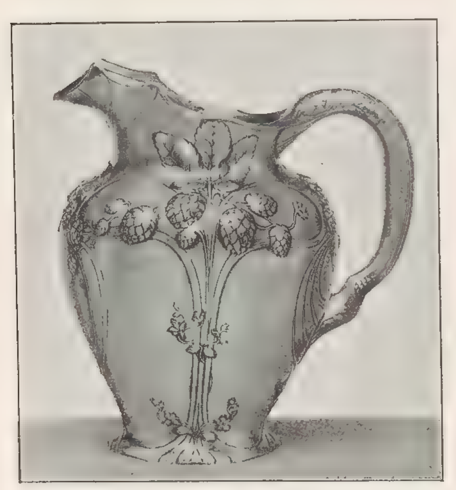
fontaine inspirée de la légende de Siegfried, monument élancé, exempt de la coutumière pesanteur germanique, véritable travail d'exposition, qui groupe des techniques et des collaborations diverses et fournit la la mesure des ressources et du savoir. Mais le sentiment d'art de M. Bruckmann surtout importe ; il était mieux révélé par des ouvrages de moindre proportion — cassettes, coupes, candélabres, jardi-



ORFÈVRERIES ET PIÈCES D'UN SERVICE D'ENFANT
PAR LE PRINCE KARAGEORGEVITCH

nières, — et par une suite de couverts historiés, rehaussés de figures de M. Rieth. D'ailleurs, nous touchons ici à l'un des traits distinctifs de la section d'orfèvrerie et de bijouterie allemandes : que le catalogue en fasse ou non l'aveu, en dehors des expositions collectives (comme celles de Pforzheim ou de Schwäbisch-Gmünd), les modèles sont, toujours ou peu s'en faut, dus à de hautes personnalités ou à des artistes. A Paris, il est arrivé au prince Karageorgevitch de modeler, avec esprit, de précieuses et mignonnes cuillers destinées à l'enfance ; des ornemanistes de talent, les Peureux, les Coupri, les Lelièvre, ont pu s'instituer, à bon droit, orfèvres ; d'autre part, nos médailleurs et nos statuaires,

prêtèrent parfois à des industriels l'assistance de leurs concours; au total, le cas est peu commun chez nous : de l'autre côté du Rhin, il est devenu la règle. A tout instant se retrouvent les signatures des « professeur Gœtz et Volz de Carlsruhe, Wiese de Hanau, Widemann de Berlin, Waderé et Fritz von Miller de Munich. L'Allemagne n'a pas renoncé aux figurations d'animaux en métal précieux, traditionnelles là-bas, et M. Schoenauer en groupait de très caractéristiques. Mais le maître orfèvre de Hambourg ne se faisait pas seulement gloire de ses poissons, de ses hanaps, de ses *pokale*; il se piquait encore d'être de son temps, et savait égaler les meilleurs d'entre les modernes, avec ses cuillers à manches ornés de figures, avec ses coupes garnies, à la base, de fraises, de muguets, de roses ou d'œillets.

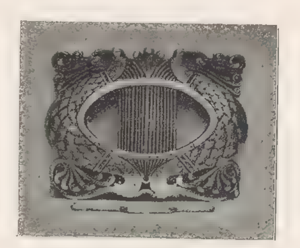


POT A CRÈME. ORFÈVRERIE DE GORHAM

« Par le marteau et la main, tous les arts se maintiendront. » La devise, relevée sur une argenterie vieille de bientôt trois siècles, pourrait être celle de la manufacture américaine de Gorham : les pièces qu'elle produit sont d'ordinaire martelées et repoussées. Cette préférence de technique se justifie par la parfaite convenance à l'argent du travail au marteau, et parce que le procédé assure les chances d'une ornementation délicate, émergeant de la forme sans en altérer les profils ; comme en Europe, elle dérive de la flore, à laquelle vient parfois s'allier la figure humaine. On ne se lasse point d'admirer le talent et l'imagination dépensés libéralement, en prodigue. C'est merveille que, le goût de New-York différant du nôtre en tant de points, la manufacture de Gorham soit parvenue, sans mécontenter sa clientèle, à si grandement nous satisfaire. Parmi ces nouveautés abondent des inventions charmantes, les plus simples à notre avis, et

une série de plateaux à semis de feuilles et de graines prouvait un constant affinement du plus favorable augure.

On dirait que MM. Tiffany se sont fait un jeu d'opposer à la culture d'art européenne (laquelle procède de l'étude de l'antique) une culture dont les éléments seraient exclusivement offerts par les civilisations orientales ou scandinaves. Les œuvres de cette maison acquièrent par là un aspect étrange, qui n'est nullement contradictoire avec la beauté — MM. Tiffany ne chôment pas à le prouver. Mais pourquoi s'interdire de gaieté de cœur le secours de connaissances fondamentales, le bénéfice d'un contrôle toujours utile et désirable ?



BOUCLE EN ARGENT
PAR M. ZWOLLO

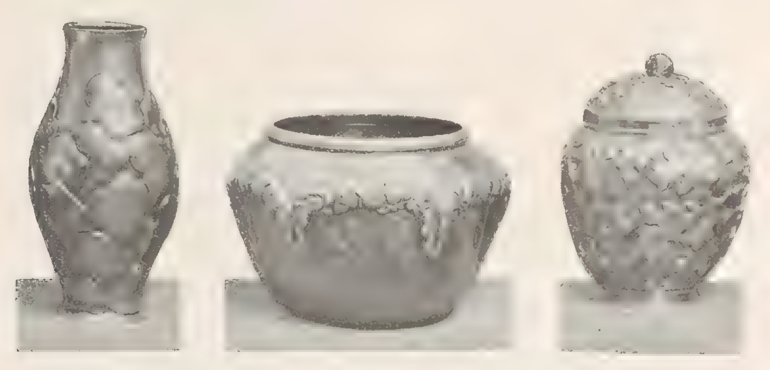
Les États-Unis ont devancé la Grande-Bretagne dans la renaissance de l'orfèvrerie ; on en découvre cependant les symptômes dans les projets pour *The National Competition* montrés au Champ-de-Mars, et dans l'exposition de la *Goldsmith's and Silversmith's Company*. A Paris, en 1900, la suprématie de l'Angleterre au point de vue des arts appliqués était moins établie par ses ouvrages que par le progrès de ses écoles, par la diffusion de son enseignement et l'étendue de son influence. Aussi bien, les rares productions d'outre-Manche imposées à notre souvenir sont-elles indemnes de tout emprunt à l'étranger. L'isolement de l'Angleterre protège le pays contre les atteintes de l'internationalisme et la fusion universelle des styles. Qu'était-ce, ces argenteries de la *Goldsmith's and Silversmith's Company* ? Des services, des drageoirs, des jardinières (ornées de figures à la Greenaway), des coupes et même des



VASE EN ARGENT, PAR M. HŒCKER

boîtes à ficelles; mais chaque pièce conservait l'accent toujours touchant du caractère local et de l'originalité foncière.

Ne dépassons pas la mesure en attribuant à l'Angleterre le privilège exclusif de l'indigénat. Quitte-t-on l'Europe centrale, aussitôt les signes différentiels de chaque tempérament réapparaissent. Voici, de M. Frans Hoosemans, de Bruxelles, des milieux et des bouts de table, où des figures d'ivoire encadrent leur nudité dans des ramures, dans des flots d'argent; tout de suite, la luxuriance des formes rattache le souvenir à Rubens et à la tradition flamande. A mesure que l'on remonte vers le Nord, en Hollande, en Danemark surtout, la décoration change d'aspect,



ORFÈVRERIES DE M. MICHELSEN (MODÈLES DE M. BINDESBÖLL)

se fait plus robuste, plus ample. Voyez la « chaudronnerie » d'argent de M. Hœcker, discrètement rehaussée d'émaux, et d'une austérité digne de la liturgie romane; voyez M. Zwollo, qui s'attaque à quantité de matières et y repousse une ornementation linéaire si simple qu'elle rappelle telle pièce exhumée du trésor de Mycènes. Sur les coupes, les bols, les aiguières, exécutés d'après M. Bindesböll par M. Michelsen, de Copenhague, plus de tendres modelés, plus de détails amoureusement inscrits par le ciselet, mais des reliefs énergiques, des fleurs et des feuilles du pays, traduits au vrai avec un naturalisme intransigeant, rude, âpre, sauvage peut-être, mais sincère et attachant à l'extrême.

La remarque ne date pas d'hier : dès qu'un art se consacre à la femme, le Français est assuré d'y exceller. Le dénombrement est rapide des bijoux parachevés hors de nos frontières et doués d'un durable

attrait. Encore n'est-il pas démontré que la « mode française » soit toujours étrangère à leur composition. Notre action rayonne par intermittence sur la fabrication de Pforzheim (M. Zerenner, M. Kuppenheim); des maîtres tels que M. Werner de Berlin, M. Fœhr de Stuttgart, M. Rothmüller de Munich, M. Tostrup de Christiania, M. Fabergé de Saint-Pétersbourg, M. Fœrster de Vienne savent le plus souvent s'y soustraire; et de même M. Wisinger de Budapest et MM. Tiffany de New-York, pour de très plausibles raisons : celui-là se borne à rajeunir la tradition



DEVANT DE CORSAGE, PAR M. CHAUMET

hongroise; les autres proposent comme fin à leur art de révéler « la richesse minérale des États-Unis »; et le parti de MM. Tiffany est si impérieux qu'ils n'hésitent pas à rapprocher des pierres de tons discords, quitte à violer les lois élémentaires de l'harmonie et à offenser la vue.

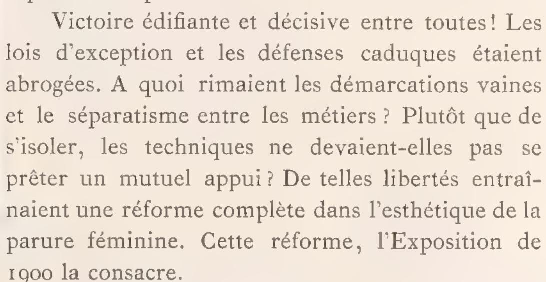
Même aux pires jours de son histoire, la joaillerie française n'a jamais connu l'opprobre de pareils errements. On retiendra cependant que Massin, analysant la contribution de ses disciples à l'Exposition de 1889, regrettait, à propos des guirlandes, des traînes de feuillages, des diadèmes à dispositions rayonnantes, « que la technique et le dessin fussent si souvent identiques dans la main de tous, après un quart de siècle », et il concluait que « l'heure était venue de trouver autre chose ». A quoi attribuer la stagnation signalée par Massin ? A ceci

que la joaillerie subordonnait la fantaisie de l'artiste à la mise en valeur de la gemme et à ce que le prix de la pierre l'emportait sur l'intérêt de la monture. Ce fut la gloire de M. René Lalique d'intervertir les rôles et d'obliger l'esprit à reprendre le pas sur la matière.

BOUCLE EN OR ÉMAILLÉ PAR M. HENRI VEVER (COMPOSITION DE M. GRASSET.)

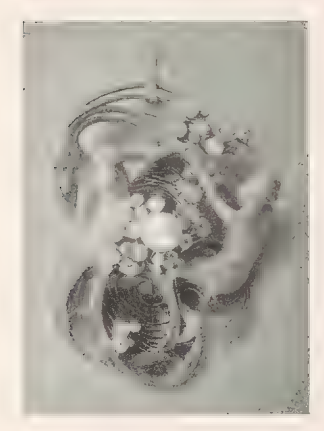
Victoire édifiante et décisive entre toutes! Les lois d'exception et les défenses caduques étaient abrogées. A quoi rimaient les démarcations vaines et le séparatisme entre les métiers? Plutôt que de s'isoler, les techniques ne devaient-elles pas se prêter un mutuel appui? De telles libertés entraînaient une réforme complète dans l'esthétique de la parure féminine. Cette réforme, l'Exposition de 1900 la consacre.

A interroger les vitrines de ceux chez qui l'art du bijou s'est transmis héréditairement, comme un honneur ou comme une charge, il apparaît net et clair que MM. Froment-Meurice, Falize, Roger Sandoz, sans rompre avec le passé, ont suivi une évolution jugée favorable au progrès de leur art. Il n'est pas jusqu'aux monteurs à qui elle n'ait été salutaire, en exaltant leur mission, en les contraignant à se dépenser et à faire oublier par la beauté l'excès de la richesse. Prenez, de toutes les joailleries, la plus vaste, la plus somptueuse, la plus féerique, le devant de corsage exposé par M. Chaumet, vous constaterez que sa splendeur vient moins, à coup sûr, du nombre, de la grosseur des diamants, que de la composition qui en a réglé l'emploi et qui a fait chatoyer l'eau des pierreries comme les ondes d'une cascade, comme des fusées de lumière.



AGRAFE DE CORSAGE PAR M. FOUQUET (COMPOSITION DE M. MUCHA)

Il nous plaît d'applaudir aux effets de l'émancipation dont M. René Lalique a donné le signe. Tout l'art bénéficie ainsi de son action et de l'autorité de ses exemples. Pourvu, seulement, que l'on ne les copie pas



SIRÈNES,
PENDANT DE COU EN OR ÉMAILLÉ,
PAR M. HENRI VEVER

servilement en se tenant à la lettre sans remonter à l'esprit! Tout compte fait, le pastiche est-il aussi constant qu'on le veut bien prétendre? Les ouvrages exposés par M. Boucheron, M. Coulon, M. René Foy (le *Diadème aux violettes*), se différencient déjà aisément. Dans ceux de M. Colonna, une personnalité hautement s'affirme. Le talent de M. Mucha a doué l'exposition de M. Fouquet d'un accent quelque peu exotique, non dépourvu de saveur ni de charme. D'aucuns ont manifesté certain dépit de cette collaboration. Elle n'est ni pour nous surprendre, ni pour nous déplaire. M. Mucha n'a pas prêté à M. Fouquet le seul appui de sa verve décorative; il lui a apporté une conception originale et neuve du bijou. Il a imaginé des parures de tête d'un luxe barbare : à un casque d'or pendent des chaînes où s'attachent de grands anneaux qui encadrent l'oreille et se terminent par des croissants à breloques. Des agrafes de robe sont plus compliquées encore : le motif principal en est formé par un pendentif oblong à miniature, relié aux larges épaulières émaillées par cinq chaînes dont les maillons se constellent de pierreries. Je ne me mêle pas de déterminer dans quelle mesure de pareils ouvrages peuvent répondre aux habitudes de notre temps et convenir aux modes de notre pays. L'invention, le métier seuls sont en cause, et, à ce double titre, les bijoux de M. Mucha commandent l'intérêt. Ceux-là mêmes qui les censurent avec le plus d'âpreté ne failli-



PENDANT, PAR M. FOUQUET

raient pas à en célébrer le prix si, au cours de quelque excursion vers l'Orient, ils avaient pu s'attribuer le mérite de les découvrir.

Les boucles et les broches issues de la collaboration de M. Grasset et de M. Vever ont rencontré un plus favorable accueil ; le dessin comme le modelé est large, énergique ; ils possèdent je ne sais quelle allure néo-byzantine, avec leurs cabochons de topaze, de cornaline, d'améthyste, semés en larmes sur l'or émaillé et ciselé. Ces libres fantaisies ajoutent au nombre des créations neuves qui certifient le goût de M. Henri Vever, l'activité de son labeur, la belle entente des règles de son art. Tenez que cet imaginatif rappelle par plus d'un endroit les classiques. Il veille au balancement des lignes et des masses, au registre des gammes, à l'intensité lumineuse de l'ensemble ; il veut le décor simplifié par la vertu d'éliminations successives, et fermement écrit afin d'être discerné de loin. En somme, M. Henri Vever semble l'orfèvre prédestiné pour établir la transition entre l'ancienne école et la nouvelle, entre le joaillier pur et le bijoutier-joaillier, entre M. Massin et M. René Lalique. Ne suffit-il pas, pour s'en convaincre, d'étudier les diadèmes à plume de paon, à monnaie-du-pape, le pendentif à ancolie ou la broche à épis ? Les montures relèvent du modernisme le plus franc, tout en sachant à merveille exalter la qualité des gemmes ; puis, à la différence des aînés, M. Vever poursuit l'expression du décor par l'association des matières, et on le voit progressivement, pondérément, opposer aux facettes scintillantes du brillant la matité de l'émail dépoli, unir à l'eau du diamant l'azur de l'opale.

L'univers, la vie, les livres, ont meublé la mémoire de M. René Lalique et aiguisé la susceptibilité de ses sens. Par une heureuse revanche de l'idéal, la pensée, partout présente, atteste le privilège insolite d'une imagination pittoresque et recherchée, malgré son inépuisable fertilité. Pour M. René Lalique, la nature est le « temple à vivants piliers » où l'homme

... passe à travers des forêts de symboles;

mais l'artiste n'interroge pas seulement le sol et le ciel, les plantes et les arbres ; la créature humaine, le visage et le corps féminin, la faune fabuleuse ou réelle, savent encore l'inspirer. N'est-ce pas dire qu'il accepte toutes les suggestions, comme l'exige sa conception d'art

naturaliste et visionnaire, « infinie comme le rêve et vaste comme la beauté » ?

Chez lui, l'accord est exceptionnel entre les facultés du penseur et le souverain pouvoir de l'exécutant. Loin de restreindre son art à l'enchâssement des pierres et des perles, il veut étendre le bénéfice de son imagination et de sa science à toutes les métamorphoses de la matière opulente. Volontiers il dirait, avec Pierre Leroy, l'ancien garde du



CHRYSANTHÈMES EN PERLES ET DIAMANTS, AVEC FEUILLAGE D'ÉMAIL, BIJOU DE CORSAGE, PAR M. HENRI VEVER

métier : « Les orfèvres sont aussi essentiellement joyailliers qu'ils sont nécessairement orfèvres. »

Et c'est bien vraiment un orfèvre que M. René Lalique, si par là on indique que les dons du coloriste, du plasticien et de l'architecte lui sont simultanément dévolus. Le sens inné de la construction se vérifie à souhait par la logique avec laquelle s'ordonnance toute parure. L'ébauchoir à la main, ce statuaire du bijou prête à la glyptique les fiers accents de la grande sculpture. Telle figurine mignonne, tel médaillon, tel bas-relief, offrent, dans leur minusculité, la souplesse du modelé le plus vivant. La diaprure des gemmes, les oxydations du métal, l'émail translucide ou peint, champlevé ou cloisonné, lui constituent une

palette aux mille nuances, dont il tire des harmonies exquises. Tant de peines et tant de soins touchent d'autant plus qu'ils aboutissent à proclamer l'humilité de la matière devant l'art. L'intérêt de la pierre se mesure seulement à l'aide que sa tache ou ses feux peuvent fournir; souvent, elle ne tient qu'un rôle de comparse; de toute manière, son haut prix n'est plus de rien; bien mieux, M. Lalique réhabilite des silex méconnus, dédaignés; en dépit du préjugé, il les incorpore dans ses joyaux, et avec tant de bonheur que les plus communs prennent un prestige inouï.

Depuis l'épingle, l'agrafe, la boucle, jusqu'à la broche et la bague, jusqu'au pendant, au collier, au diadème, il n'est pas un bijou que M. René Lalique n'ait rénové; il en a restauré d'oubliés, comme les plaques, les devants de corsage et les « bracelets de manches »; il en a même créé, le jour où il a élevé au rang des joyaux le peigne que seuls les Japonais avaient eu souci d'embellir avant lui; il s'est distrait à faire œuvre d'argentier dans des surtouts, des coupes, des drageoirs, des cendriers blasonnés de chardons. De l'une à l'autre de ces inventions, le souvenir erre, sollicité par les images de ce monde fantastique et réel où le visage s'auréole de chevelures ondoyantes et fleuries, où le corps voile et dévoile capricieusement sa souple nudité, où l'être humain se mue en insecte, en feuillage, tandis que plus loin les chauves-souris volètent parmi les étoiles de diamant, que les cygnes glissent en silence sur l'opale des eaux, que des poissons se tordent dans des flots d'émailou que des serpents crispés vomissent de leur gueule béante des chapelets de pierreries...

René Lalique, Émile Gallé, ces deux noms résument nos plus chères admirations et nos meilleurs espoirs. Leur maîtrise offre à la fois la plus haute expression et le dernier état des arts de la vie en notre pays de France. L'un et l'autre ont qualité d'initiateurs. L'imagination anémiée des peuples sollicite aujourd'hui de la flore le secret des rajeunissements; — de ceci l'Exposition fait foi. Or, depuis ses débuts, c'est justice de le rappeler, M. Émile Gallé a demandé à la nature seule, pour ses verreries, ses faïences et ses meubles, la suggestion de la forme et du décor; la présence d'œuvres anciennes dans les sections centennales marquait la date déjà lointaine où remontent ses applications modernistes de la plante stylisée. Avec le temps, la dévotion au sol ancestral s'est encore fortifiée et elle nous a valu, en 1900, des meubles

plus que jamais riches en signifiance et en beauté. Comme à l'accoutumée, la terre de Lorraine fut la bonne inspiratrice : la prairie, la charmille, la forêt, ont dicté l'ordonnance ou la parure de tel guéridon,



« LES OMBELLES », PETIT BUREAU-ÉTAGÈRE, PAR M. ÉMILE GALLÉ

de tel bureau, de tel buffet de frêne. Une table à manger repose sur de solides arcatures dérivées du bourgeonnement du saule. Les ombellifères ou les ombellules (dont M. Gallé découvrit dès 1895 les vertus décoratives) s'épanouissent aux rayons des étagères ; et toujours les bois se sertissent l'un l'autre, s'habillent de marqueterie, se fouillent de

sculptures, — l'unité du thème se poursuivant à travers la diversité des techniques. Sommé de s'expliquer sur la situation du mobilier contemporain, M. Émile Gallé écrivait : « Le meuble devra être logique, commode, artistique, d'un art plein de naturelle santé, vivant, humain et vrai. » M'est avis qu'en s'exprimant de la sorte le maître définissait mieux que nul ne le saurait faire l'aboutissement de son propre effort. Qu'il soit permis pourtant d'ajouter que le réalisme où M. Gallé se complaît et qu'il préconise ne rime pas à l'imitation des apparences, mais qu'il se magnifie et se complique de tout ce que peut ajouter à l'amour de la nature le symbolisme d'un philosophe, l'imagination d'un poète, le rêve d'un justicier.

M. Émile Gallé avait d'autant plus qualité pour se prononcer qu'après bien des détours plusieurs s'engagent dans la route qu'il a frayée et qui resta longtemps déserte, honnie. A l'Exposition de 1889, son cas était anormal ; plus tard seulement se sont produites les tentatives qui visèrent à nous délivrer de la suprématie despotique des styles morts. Au cours de ces dix dernières années, le mobilier français a subi des fortunes dont on a gardé le souvenir, dont on peut suivre la trace. Nous avons rapporté comment une revendication tardive de leurs droits amena les architectes à supplanter les tapissiers dans la décoration intérieure. Voyons quelles causes devaient, sinon compromettre cette intervention, du moins en limiter l'effet. Les architectes ont été les premiers propagateurs de l'influence anglaise. A raison de cette influence et de leurs inclinations professionnelles, et sauf l'exception de MM. Plumet et Selmersheim arrivant à point pour confirmer la règle, ils furent conduits à se contenter d'une recherche de lignes, de profils, réalisant déjà un progrès, mais inapte à satisfaire toutes les aspirations de notre tempérament, toutes les exigences de nos demeures. Un mobilier rigide, à bois nu, sans décor, s'admettait pour un bureau, une salle à manger, peut-être ; dans un salon, il devenait hors d'emploi. Qu'on se rappelle plutôt la révolte d'un amateur fervent des styles français, à la vue des premières simplifications mobilières : « Quoi, dit Edmond de Goncourt, ce pays, qui a eu le coquet et rondissant mobilier de paresse du XVIIIe siècle, est sous la menace de ce dur et anguleux mobilier, qui semble fait pour les membres frustes d'une humanité des cavernes et des lacustres ! La France serait condamnée à des formes comme couronnées dans un concours du laid, à des coupes de baies,



LE PAVILLON DES ARTS DÉCORATIFS, PAR M. HOENTSCHEL

(Un angle de la salle centrale.

de fenêtres, de dressoirs, empruntées aux hublots d'un navire, à des dossiers de canapés, de fauteuils, de chaises cherchant les rigides platitudes de feuilles de tôle, à des toilettes et autres meubles ayant une parenté avec les lavabos d'un dentiste des environs de la Morgue ! »

En somme, l'influence anglaise, dont s'effarait le bon Goncourt, ne s'est exercée utilement que dans la mesure où elle s'est accordée avec l'atavisme de notre goût. Elle a pu aider au changement d'aspect de nos appartements, déterminer le retour aux peintures claires, qui étaient d'usage courant au XVIII[e] siècle. Son rôle, en ce qui vise l'ameublement, s'est borné à prodiguer les rappels à la logique. Et comment aurait-il pu en aller autrement, quand on songe aux différences qui séparent les deux races ? Si l'exposition anglaise du mobilier nous a intéressés, c'est toujours par son caractère indigène, par la pleine satisfaction donnée à des besoins qui ne sont pas les nôtres. Malgré des recherches ingénieuses et des détails parfois charmants, la suite d'aménagements de MM. Warring et Gillow ne réussissait qu'à affirmer des variations radicales d'esprit et de vie. L'impuissance à réaliser une décoration ligneuse acceptable éclatait au pavillon de la Grande-Bretagne. En revanche, les cabinets et les revêtements de cheminée des manufactures de Bath frappaient par la parfaite appropriation à leur but. Quant à MM. Heal et fils, leurs créations les meilleures étaient les plus pratiques (celles dont Gleeson White avait dessiné les modèles), et l'on se demande, à ce compte, s'il ne convient pas plutôt de faire état de certains mobiliers du Nord, que relève un souci d'art, comme ceux de l'atelier de Borga en Finlande, ou de M. Borgersen, de Christiania. Tant il est vrai que le vulgaire utilitarisme répugne à notre délicatesse et que le confort ne vaut chez nous que paré d'élégance et de beauté.

Ils l'ont bien compris, MM. Alexandre Charpentier, Hoentschel, Dumas, de Feure, Colonna, qui ont rivalisé à fleurir le bois d'une végétation luxuriante ou discrète. Au cours de l'entreprise, chacun découvre son idiosyncrasie. Alexandre Charpentier, sculpteur de tempérament réaliste, rustique, couronne les lambris de pampres de houblons, jette sur les volets des buffets des sarments de vignes, des gerbes d'épis. Au pavillon des Arts décoratifs, dans la salle centrale si claire et d'une homogénéité rare, l'églantier, puis l'olivier, symbole de labeur et de paix, poussent leurs souples ramures sur les portiques, les corniches, ou bien enveloppent capricieusement l'entour des vitrines, l'ébénisterie

des sièges. L'ombelliffère, chère à Gallé, règne en maîtresse dans la décoration du salon-bibliothèque installé par M. P.-A. Dumas. Le goût affiné de MM. de Feure, Colonna, élit des plantes plus rares ; il en tire de discrets motifs, dont les doux reliefs ornent le dossier des canapés et les panneaux des vitrines en citronnier, ou même en bois doré, selon le goût de nos pères. Quelque réconfort vous venait à constater, sous la diversité apparente des modes d'expression, la concordance des efforts vers un but précis. Encore le loisir n'est-il pas laissé



BUREAU, PAR M. MAJORELLE

de s'arrêter comme il siérait à M. Majorelle, d'autant plus intéressant qu'il échappe à tout ressouvenir ; à M. Epeaux, dont le mobilier, à sculptures inspirées du pommier en fleurs, est d'un art franc, robuste, sain ; non plus qu'à ces maisons classiques et célèbres (Krieger, Schmitt, Jansen), qui, attachées peut-être plus que de raison aux anciens styles, n'en ont pas moins voulu donner par tel meuble, tel ensemble, une satisfaction à la mode ou un gage d'intérêt à une évolution désignée sous les noms les plus bizarres, et qui est simplement la renaissance du mobilier par la nature et selon la tradition nationale.

Comme l'Angleterre et la France, la Belgique a convoité de régénérer l'ameublement, et elle s'y est employée avec une ardeur qui lui a valu de tenir un rôle essentiel; rien ne le trahit à l'Exposition, et on s'y ren-

seigne mal aussi sur les essais que les Pays-Bas tentèrent dans le même sens. Par contre, les arts du bois occupent une place prépondérante dans les sections hongroise, autrichienne, allemande. Sans se dérober à l'influence anglo-belge, ni aux atteintes du cosmopolitisme envahissant, ils témoignent là d'une activité féconde en promesses et déjà en résultats. La Hongrie (M. Gelb) conserve l'avantage de son éloignement et de son indépendance foncière. L'exposition autrichienne accusait les différences absolues qui séparent le génie régional du génie viennois : des intérieurs, conçus et exécutés en Tyrol, en Galicie, à Prague, à Salzbourg, exaltaient le style local, ou bien parfois le montraient en voie de transformation. Dans la capitale, à moins qu'il ne s'agisse d'une reconstitution, l'art du mobilier affecte le caractère franchement moderne : le salon d'honneur du pavillon autrichien, exécuté par M. Portois (M. Baumann, architecte), la chambre aménagée par M. Schmitt sur les dessins de M. Olbrich, le boudoir en bois d'érable teint en gris de M. Niedermoser, sont les exemples les plus saillants et les plus sympathiques aussi des recherches viennoises. Il y faut joindre pourtant le cabinet de l'École des arts décoratifs et les pièces exposées par M. Kohn (M. Siegel, architecte), où la courbure mécanique a assoupli le bois au caprice d'une simplicité rénovée, bien conforme au goût contemporain. Presque toujours, ces ébénisteries se détachent sur des murailles tapissées de tissus, que constellent des applications, des broderies jetées en semis ou cinglées en paraphes.

En dehors de Berlin et de Munich, Carlsruhe, Darmstadt, Heidelberg, Hambourg, Stuttgart, Crefeld sont devenus de véritables centres d'art appliqué. Ce résultat est imputable aux musées, puis à l'instinct d'association en vertu duquel les artistes se groupent et forment des « colonies ». L'exemple venu de Munich a été partout suivi. Ce ne sont plus des meubles isolés que nous présente l'Allemagne, mais des ensembles décoratifs composés sous la direction d'un peintre, d'un architecte. La tendance, déjà signalée, à la grandeur d'apparat, survit dans les installations de M. Götz, pour la salle des mariages de l'hôtel de ville de Carlsruhe, puis dans le salon « de parade » du professeur Emmanuel Seidl; ailleurs, le penchant à éviter les meubles encombrants, lourds, difficiles à mouvoir, adopte la mode britannique de l'adhérence, qui assujettit les différentes pièces d'un même mobilier, les rive ensemble et à la paroi, sous prétexte d'intimité ou de confort. Le rendez-vous de

chasse (M. Bruno), le salon de la « Colonie des artistes de Darmstadt », les niches de M. Bodenheim, la « chambre d'un ami des arts » de M. Riemerschmied, trahissent des aspirations ardentes, tiraillées en sens très divers. Une installation dément cette remarque, pourtant : une salle de bains, de MM. Voltz et Wittmer. Le même goût s'accuse dans les bronzes et les faïences, dans les vitraux et les marbres, sans que la



SURTOUT DE TABLE EN BISCUIT, PAR JOSEPH CHÉRET
(Manufacture nationale de Sèvres.)

recherche, partout aboutie, éparpille l'attention et nuise à l'ensemble dont l'unité peut être goûtée pleinement, sans réserve.

Vient-on à considérer l'évolution dernière des arts de la terre, il est aisé de se convaincre qu'elle s'est trouvée réglée par des influences dont plusieurs valent d'être rappelées au plus bref. Depuis quinze ans environ, les céramistes ont consacré leur peine à la mise au jour de pièces flammées ; ils y étaient conduits par la faveur qu'obtenaient chez nous les ouvrages de l'Extrême-Orient et aussi par le désir d'obvier à l'insuffisance des décors linéaires. Sous l'action du feu ou de l'émail, la matière se pare elle-même. Là était l'avantage, et là aussi le danger.

Sans doute, ce fut une période glorieuse, celle où les céramistes d'Europe rivalisèrent avec les maîtres de la Chine et du Japon, si longtemps réputés inégalables; il y eut, à côté de victoires éclatantes, de vrais services rendus, et la céramique architecturale ne fut pas sans tirer avantage de ce mode d'ornementation spontanée. Il relève, dira-t-on, de la science autant, si ce n'est plus, que de l'art, mais qu'importe si le savant se double d'un homme de goût (comme il est arrivé pour M. Alexandre Bigot)? et qui donc aujourd'hui demeure indifférent à la qualité précieuse ou rare d'une jaspure, d'une coulure, d'une cristallisation? Nous devons à Chaplet, à Delaherche, à Carriès, d'ineffables joies, qu'il serait injuste d'oublier. Le dommage est seulement que tant d'autres aient suivi la même sente, en cédant aux conseils de l'esprit d'imitation bien plutôt qu'au commandement d'une vocation précise. Il est mauvais que l'effort de tous se confine dans une recherche exclusive et pareille; à ce compte, la production risque de s'immobiliser, de déchoir dans la plus désespérante monotonie. Peu à peu, on en était venu à tenir pour négligeable le galbe de la forme, l'ordonnance de la composition. L'Exposition a témoigné d'un salutaire désir de réaction contre cette propension fâcheuse. Entendez bien que le goût des flammés n'est point passé; il dominait encore dans les vitrines, en 1900, mais sans paralyser comme naguère l'essor des imaginations.

A cet égard, comme à bien d'autres d'ailleurs, la Manufacture nationale de Sèvres a fourni les plus édifiantes leçons. Elle doit son succès à l'indépendance d'un administrateur progressiste, M. Émile Baumgart, et au goût libre, novateur et sûr de M. Sandier, directeur des travaux. Tout une révolution s'est accomplie dans notre établissement national. On se lamentait sur sa déchéance, on présageait sa fin. La voici connaissant à nouveau le lustre des jours de gloire. D'où vient, si ce n'est qu'un décret récent a émancipé la manufacture en ne la réduisant plus aux seuls concours d'artistes-fonctionnaires, mais en lui permettant de faire appel à tous les talents, d'utiliser toutes les initiatives? A Sèvres, pas plus qu'aux Gobelins ou à Beauvais, il n'y avait eu décadence dans la technique. On peut, on doit faire remonter à hier les essais qui ont abouti aux perfectionnements de la porcelaine dure ancienne, à la reconstitution de la pâte tendre et à la fabrication d'un grès pour l'architecture. D'hier encore datent, pour prendre un exemple particulier, ces effets de cristallisation si carac-

téristiques et si fréquents dans la céramique contemporaine. Les anciens, les Japonais, ne les avaient pas ignorés; Ebelmen, de son côté, s'en était préoccupé; n'empêche que c'est à la Manufacture de Sèvres, puis à la Manufacture de Copenhague et à M. Alexandre Bigot, qu'il appartint d'établir comment on pouvait reproduire dans l'émail, les cubes, les aiguilles, les arborescences fines et soyeuses du givre sur les vitres pendant le gel.

Si notables aient été les progrès de la fabrication, ils importent moins, à nos yeux, que ceux réalisés dans le choix des modèles et l'invention du décor.

En ce qui concerne les biscuits, il y a eu, à vraiment parler, poursuite intelligente de la tradition du XVIIIe siècle, grâce à des commandes heureuses (surtouts de MM. Frémiet, Gardet, Chéret, Léonard — le *Jeu de l'écharpe*, — figurines et statuettes de MM. Rivière, Desbois), et grâce à la réduction d'ouvrages exposés avec éclat aux Salons annuels. On a rappelé, avec raison, que cette interprétation était jadis d'usage constant, et chacun sait que les marbres admirables de l'Institut, le *Montesquieu* de Clodion, le *Racine* de Boizot, le *La Fontaine* de Julien, doivent au biscuit le meilleur de leur légitime popularité. Toutefois, pour déterminer quelles sculptures peuvent s'accommoder de cette version dans une autre matière, à une échelle différente, ce n'est pas trop d'une circonspection grande et d'un tact très averti. La justesse du principe varie selon l'opportunité de ses applications, et je sais telle statue qui, par son sujet, sa facture, supporte assez mal ce traitement imprévu. Vous ne relèverez point de semblable défaillance parmi les pièces décorées; sans nier ni taire la réussite des objets à couvertes cristallisées, mates, ou de certains flambés, la prédilection va à une série de vases dont le thème ornemental s'emprunte à la flore, à la faune. Tout est à louer en eux : le profil, la convenance de l'illustration à la forme, l'harmonie des tons, douce, discrète, qui répudie l'affadissement mièvre ou la morbidesse des pâleurs



VASE DÉCORÉ PAR M. LASSERRE
(Manufacture nationale de Sèvres.)

excessives; rien que la gamme exquise des couleurs différenciera, aux yeux de l'avenir, cette série glorieuse. Sur un vase de M. Gibleux fusent, avec de souples inflexions, des branches de chrysanthèmes jaunes; de M. Bieuville est la potiche où se tordent et s'enchevêtrent des ramures supportant des gourdes de pèlerins; un feuillage de vigne vierge s'épand et enserre les flancs d'une urne qui a M. Fournier pour auteur. Les préférences de M. Simon et de M. Lasserre les portent vers les décors pleins; ils aiment à juxtaposer les pétales en éventail et à les indiquer par de simples aplats; la distinction s'allie chez eux à la robustesse; quantité d'autres ouvrages réclameraient d'être cités pareillement; pris dans leur ensemble, ils s'accordent à proclamer un définitif affranchissement des formules surannées, un désir de rénovation très sincère et admirablement satisfait.

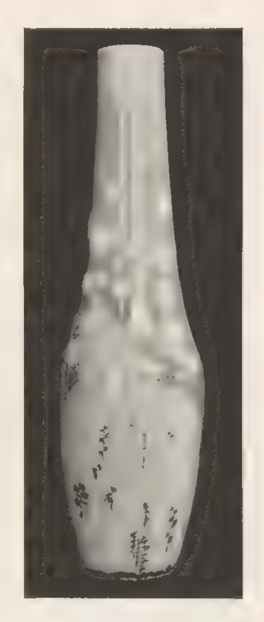


VASE EN PORCELAINE DÉCORÉE
(Manufacture royale de Copenhague.

La France éprouvait quelque orgueil à voir ainsi les destins s'accomplir et la Manufacture recouvrer sa prééminence dans l'art délicat de la porcelaine, auquel s'approprie si bien l'affinement de nos qualités foncières. L'importance de ces résultats apparaissait plus significative encore si l'on comparait à l'exposition de Sèvres celle des Manufactures royales de Berlin, de Dresde, où la technique se maintient, mais qui inclinent plutôt à recommencer le passé qu'à escompter le prestige de l'inédit. La renaissance de Sèvres ne tardera pas à provoquer chez nos voisins d'outre-Rhin plus d'une réflexion utile, et ils s'instruiront encore à discerner par quelles voies la Manufacture royale de Copenhague est parvenue à progresser, à se développer sans arrêt. La tâche était rude après le triomphe de 1889, dont les effets ne laissèrent pas d'être considérables. Dans le voisinage du Danemark, en Suède par

exemple, l'action exercée fut immédiate ; hors même de Scandinavie, on la vit s'étendre sur les pays germains, latins, devenir quasi-européenne.

L'histoire n'enregistrera pas sans étonnement l'exemple de cette petite manufacture déterminant une orientation nouvelle dans la fabrication de la porcelaine. A la suggestion du Japon, j'imagine, les artisans danois comprirent tout ce qui pouvait être espéré de l'observation directe, franche, de la nature et du milieu; ils regardèrent autour d'eux; ils s'inspirèrent du caractère particulier de leur pays; en même temps, il se montrèrent conscients des lois spéciales de la porcelaine et jaloux de lui conserver sa transparence, en ne la parant que de nuances grises, bleuâtres, mauves, vagues, mourantes, éteintes, qui offrent au regard la volupté d'une caresse alanguie. Ils n'ont délaissé le répertoire des gammes attendries que lorsqu'il s'est agi de pièces importantes destinées à être vues de loin ; sur les vases, sur les plats, se retrouvaient les décors familiers d'un charme inoublié : la côte danoise avec de grands arbres courbés par l'ouragan, le défilé des cerfs et des biches par la forêt sombre, le repos des mouettes sur les récifs perdus dans la mer immense, le lent cheminement des chevaux de halage, ou tout uniment des poissons transparaissant sous l'émail, une fleur, un arbre dominant une cime. Ces thèmes valent par l'intimité, par la sincérité de l'artiste, qu'on sent toujours intéressé, ému presque ; ils valent aussi par le soin apporté à une interprétation rationnelle qui se règle sur la forme de l'objet et les convenances de la matière.



VASE A CRISTALLISATIONS
(Manufacture royale de Copenhague.)

C'est le mérite de M. Philipp Schou et de M. Arnold Krog de n'avoir pas toléré de dérogation à l'observance de ces principes pour cette curieuse série d'animaux — qui constituait un des attraits nouveaux de l'exposition de la Manufacture, — et d'avoir veillé à ce que le modeleur, M. Linberg, s'interdît les formes ou les détails incompa-

tibles avec la couverte miroitante de la pièce une fois achevée. Mais c'eût été assez du service à marguerites pour affirmer par quelles créations la Manufacture royale de Copenhague entend soutenir le crédit d'admiration qui lui a été ouvert ; la fleur et l'insecte ont fourni les éléments du décor sobre, discret, tantôt peint, tantôt modelé. On ne saurait point imaginer d'invention plus moderne, ni plus exquise. Elle n'admet le parallèle qu'avec le service de M. Lasserre, de la Manufacture de Sèvres, qu'avec celui de M. Th. Schmuz-Baudiss (des Ateliers réunis de Munich), ou celui de M. Wallander, de la fabrique suédoise de Rörstrand. On s'abuse à vouloir rendre ce dernier établissement tributaire de la manufacture royale de Copenhague. Le seul lien commun est une égale préférence pour ces tonalités si attendries qu'elles rappellent des reflets sur la neige. Autrement, le moyen ornemental est dissemblable ; les ouvrages de Rörstrand sont d'ordinaire agrémentés de reliefs qui semblent naître de la forme même et font corps avec elle ; ainsi en va-t-il pour les vases aux cygnes, aux paons, aux pavots, aux feuilles de marronnier. C'est encore le principe de la décoration plastique que préconise M. I.-F. Willumsen, directeur des ateliers de MM. Bing et Gröndahl, à Copenhague. Sa conception d'art est tout à fait opposée à celle de M. Krog et les produits des deux manufactures danoises ne courent pas risque d'être confondus. Loin de jouer avec la transparence de la matière, M. I.-F. Willumsen ne craint point de donner à celle-ci l'aspect de la faïence, tant il désire douer, à tout prix, son art d'ampleur, de gravité mâle, austère ; pour y parvenir, il s'est trouvé amené à préférer le modelage à la peinture, et il use du bas-relief, des ajours ; il ceint ses vases de véritables compositions sculptées (*Automne*, *Parmi les roses*, *Croissance*), ou bien fait saillir et épanouir à leur surface une floraison touffue de roses trémières, de potentilles, de grenouillets, d'orchidées, de chèvre-feuille ou de pensées.



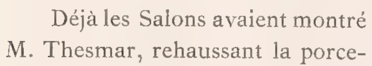
VASE EN PORCELAINE DÉCORÉE
(Manufacture royale de Rozenburg.)

La manufacture de Rozenburg a aujourd'hui titre de Manufacture

royale ; par l'octroi de ce privilège, la reine des Pays-Bas a voulu reconnaître la gloire que ses premiers céramistes ont fait rejaillir sur le pays tout entier. Retenez que la fabrique dont il s'agit est de fondation récente, qu'elle a subi les fortunes et les infortunes les plus diverses. Il y a six années à peine, depuis que M. Jurian Kock préside à ses destinées, elle a donné des faïences coloriées sous émail d'un puissant intérêt ; enfin, les porcelaines qui ont paru à l'Exposition Universelle l'ont placée d'emblée hors de pair. Il y a eu révélation inattendue et apport de neuf intégral ; l'originalité est à la fois dans la matière, légère, diaphane, dans les silhouettes à profils imprévus, dans le décor, mi-naturaliste, mi-japonais, délicat et séduisant à l'extrême : il n'est plus constitué par un motif unique ou par une juxtaposition de motifs indépendants ; toutes les parties en sont reliées entre elles de manière à jeter sur la pièce un réseau polychrome, dont les pleins et les vides s'ordonnancent, se répartissent en toute opportunité, selon le mouvement des formes.



VASE EN PORCELAINE DÉCORÉE
(Manufacture royale de Rozenburg.)



Déjà les Salons avaient montré M. Thesmar, rehaussant la porcelaine tendre d'émaux sur paillons, sertis dans des cloisons d'or ; les imitateurs ne lui ont pas manqué, mais il n'a point rencontré d'égal. Autre fut l'ambition de M. Naudot : il s'est proposé de « fenestrer » la porcelaine, de la percer d'ajours vitrés au moyen d'émaux translucides. Jusqu'ici, l'alchimie de son métier l'a préoccupé davantage que l'harmonie des lignes et des couleurs ; mais la difficulté vaincue est considérable, la réussite technique complète, et il sied d'y applaudir sans délai.

En protestant tout à l'heure contre un engouement restrictif, aveuglant, nous avons pris soin de tenir certains précurseurs hors de nos réserves. Par malheur, l'appréciation d'une pièce céramique exige une éducation spéciale et, entre deux flambés d'apparence semblable, le profane n'est point à même d'établir les différences nécessaires; sans quoi on eût reconnu dès longtemps la prééminence à laquelle M. Chaplet a droit et que ses confrères, plus clairvoyants, lui accordent. Le loisir ne nous est pas laissé des longues théories. Rappelons pourtant que la qualité d'un flambé dépend de l'intérêt de sa coloration, de son aspect plus ou moins vitreux ; or, les flambés sur porcelaine de M. Chaplet offrent un répertoire de nuances riches, graves ou précieuses et ils atteignent à la matité absolue. On les dirait pris dans une gemme, un silex ; leur aspect robuste et solide rappelle le grain de la pierre, les rugosités de la peau du serpent, les pores de l'écorce de l'orange ou du cédrat. L'habitude est plus répandue de flamber le grès que la porcelaine : MM. Dalpayrat, Jeanneney, Hoentschel, Milet, Pull, Wolff, Baudin, y réussissent à souhait; M. Delaherche y excelle; il se distingue par sa volonté de ne point se contenter des résultats acquis, par une convoitise de formes inédites, chez M. Michel Cazin seul aussi vive. M. Taxile Doat inaugure l'association du grès à la porcelaine et au biscuit; du contraste des luisants et des mats naissent des effets piquants. Rien ne sait éveiller l'intérêt et fortifier la sympathie comme la passion de la découverte, et c'est bien pourquoi la gloire de M. Albert Dammouse nous est si chère. Point de matière qu'il n'ait traitée avec une compétence souveraine, point de mode qui lui ait fait perdre la notion du décor *composé*, point d'année où il ne se soit signalé par quelque création essentielle, comme ces vases en pâte d'émail, si vivement aimés et dont l'infinie séduction hantera longtemps encore le souvenir.

« Le progrès le plus remarqué de la céramique est certainement son application mieux comprise à la construction », est-il dit, dans le rapport officiel sur l'Exposition de 1889. Jusqu'alors, les architectes, Paul Sédille, MM. Bouvard, Formigé, avaient fait appel à la terre cuite et à la faïence émaillée. L'emploi n'en est pas délaissé, témoin le pavillon de la Grèce, œuvre de M. Lœbnitz, témoins aussi les ouvrages de MM. Pilkington, Gilardoni et Utschneider (encore MM. Utschneider ont-ils omis, à notre grand dépit, de soumettre le plus

remarquable de leurs travaux, le revêtement pour salle de bains, de MM. Charpentier et Félix Aubert). Pourtant, dans la décoration intérieure et extérieure des habitations, le grès tend à supplanter les autres matériaux. Le résultat est dû, pour beaucoup, à M. Alexandre Bigot. Je n'ignore rien de ce qui a été tenté, exécuté avant lui, en dehors de lui. La fontaine et le portique de la manufacture de Sèvres, la grotte de MM. Janin et Guérineau, me sont bien présents au souvenir. D'autre part, comment négliger M. Émile Muller, dont l'importance s'atteste par l'abondance de la production, la variété des modèles, le choix des

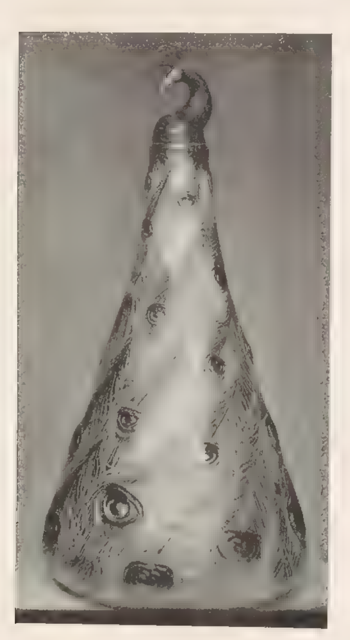


PAVILLON DE L'HISTOIRE DE LA CÉRAMIQUE, ÉDIFIÉ SUR LES PLANS DE M. PROVENSAL
PAR MM. JANIN ET GUÉRINEAU

collaborateurs ? Mais M. Alexandre Bigot possède l'indiscutable avantage de ses connaissances et de sa méthode, scientifique au premier chef. Dans sa personnalité se résument et se fondent celles du savant, de l'artiste et de l'industriel ; il a débuté par des expériences de laboratoire ; il s'est distrait à la recherche des cristallisations, puis un jour il lui a paru qu'un but plus élevé pouvait être donné à son effort : il s'est tourné vers la céramique architecturale ; il promet pour demain des édifices à façades colorées, qui jetteront une note gaie dans la monotonie des maisons de pierre ; il songe à des logis ouvriers, dont les murs seraient faits de briques émaillées sur les deux faces, où l'intérieur clair reposerait le regard las du labeur. Qu'on ne se récrie point. Nous ne nous égarons point dans le domaine du rêve et de l'utopie. Avec M. Alexandre Bigot, nous avons affaire à un esprit

net, précis, et qui saura poursuivre jusqu'au bout l'accomplissement de son dessein.

En France, tout au moins, la faïence n'a pas encore su rentrer en grâce. La prévention qui existe à son endroit ressemble fort à du mépris. Mettez à part M. Clément Massier, auteur de vases et de plats à reflets métalliques, je ne vois que M. Étienne Moreau-Nélaton pour faire œuvre personnelle en continuant dignement une tradition familiale. On ne pourrait lui en savoir trop gré; il a dévoilé l'iniquité de nos dédains, il a pourvu de poésie champêtre les plus humbles poteries et su leur attribuer le charme simple et fort des créations populaires. Hors de nos frontières, chacun se dépense, souvent avec succès : à Carlsruhe, le professeur Læuger s'est pris à modeler des carreaux de revêtement, des plaques de cheminée, une fontaine du meilleur goût ; à Pecs, MM. Zsolnay proposent des modèles d'intérêt inégal, j'en conviens, mais dont plusieurs, à dessin cachemire, ont conquis tous les suffrages ; à Delft, MM. Thooft et Labouchère tirent des effets particuliers de décors gravés avant l'application de l'émail (faïence Jacoba) ; en Amérique, les manufactures de Rockwood, de Grueby sont en plein développement ; à Moscou, M. Mamontov exécute des poêles, des garnitures de toilette dont M. Golovine a fourni les dessins et qui ont une allure à la fois somptueuse et barbare ; en Suède, la libre fantaisie de M. Wennerberg exerce sur la fabrique de Gustafsberg sa bienfaisante influence ; il n'est pas jusqu'à la faïence de Thun (M. Hahn) qui ne tâche, elle aussi, de se libérer des formules désuètes.



ÉMAIL DE M. FEUILLATRE

Chaque matière contient en soi des éléments de beauté dont les prédestinés savent révéler le secret. M. Henri Cros avait demandé à la

pâte de verre d'exalter le style pompéïen, chavannesque de ses sculptures ; M. Albert Dammouse et M. Ringel d'Illzach lui ont trouvé des applications autres, mais non moins passionnantes. C'était plaisir aussi de rencontrer les principaux artisans de la renaissance de l'émail peint : M. Alfred Meyer, le premier en date, puis M. Grandhomme, puis M. Garnier et jusqu'aux nouveaux venus, MM. Georges Jean et Hirtz ; M. Thesmar, restaurateur de l'émail translucide, réunissait à ses coupes fameuses une lampe des Mille et une Nuits, le plus parfait de ses ouvrages, sans contredit ; M. Feuillâtre donnait sa mesure dans une série capitale d'émaux sur argent qui devaient à ce métal le particularisme de leurs tons fondus, demi-voilés ; la surprise de l'inédit était enfin procurée par M. Heaton, de Neuchâtel, grâce à ses cloisonnés opaques, par M. Louis Tiffany, dont les émaux se revêtent des nuances spéciales à ses *favrile glass*.



VASE EN CRISTAL MARQUETÉ ET GRAVÉ
PAR M. ÉMILE GALLÉ

Aussi bien la personnalité de M. Louis Tiffany est-elle parmi les plus importantes que l'Exposition ait révélées ; créateur d'émaux, de vitraux, de verreries, M. Louis Tiffany professe le culte ardent de la découverte. Hors M. Émile Gallé, personne n'a subi au même point l'outrage du plagiat. L'Exposition regorgeait d'imitations de *favrile glass*, répugnantes à l'égal des plus grossières parodies. On retrouve dans les originaux, obtenues par les vapeurs de métaux en fusion, les irisations de la verrerie antique, irisations opalines et mates, qui ne se peuvent comparer qu'à celles de la perle ; pour le décor, il est créé par la superposition, sur la matière incandescente, de parcelles de verre, différentes de nature, de couleur, qu'un second feu incorpore à la masse et qui, dans la suite, sous le souffle du verrier, prennent leur forme,

leur place définitive et réalisent l'ornementation telle que l'inventeur l'a conçue. Ainsi, en vertu d'un calcul prémédité, Louis Tiffany put simuler les méandres des eaux, la fuite des nuages, les reflets argentins de la monnaie-du-pape, et même le plumage ocellé du paon, sans autre aide que celle du feu, en s'interdisant toute reprise, toute retouche, chaque pièce étant tenue pour terminée aussitôt refroidie.

Sa conception du vitrail est issue du même principe. L'opulence, l'intensité du ton lui paraissent avant tout désirables, dùt-on, pour les acquérir, provoquer des irrégularités, des inégalités d'épaisseur, des froissements et des plissements de la pâte encore tiède et docile. Il répudie les rehauts et l'intervention du peintre. Le dessin s'exprime par la sertissure du plomb ou par les accidents du verre ; le résultat est plutôt un enchâssement de pseudo-gemmes à demi opaques qu'un vitrail, au sens où l'entendait notre Moyen âge ; mais de quoi servent ces parallèles, ces retours en arrière ? L'essentiel est de ne point mésuser de l'invention, de veiller à ce que ces verrières peu diaphanes reçoivent un emploi approprié. Quant à nier la curiosité qu'elles excitèrent chez les artisans dès leur apparition, vers 1895, nul n'y saurait songer après l'expérience dernière. En somme, M. Louis Tiffany a repris et continué l'action exercée par Lafarge et, depuis l'introduction en Europe des verres américains, l'art du vitrail n'a point cessé de se modifier; hors de nos frontières surtout, semble-t-il; la France ne se défend pas d'user de ces importations, mais elle n'accepte pas qu'on supprime l'office du peintre-verrier : la collaboration de M. Grasset et de M. Gaudin, de M. Besnard et de M. Carot, de M. L. Magne et de M. Leprévost, atteste la persistance de la tradition séculaire. D'autres travaux de M. Laumonnerie, de M. J. Galland, de M. L. Fargue, tendent à s'en affranchir et je n'aurai garde d'omettre les étranges mosaïques vitrifiées de M. Tournel, de M. Pizzagalli, dont la



VASE EN CRISTAL MARQUETÉ ET GRAVÉ PAR M. ÉMILE GALLÉ

transparente diaprure étincelle et gaîment chatoie aux jeux de la lumière.

Quelle sera la destinée des fabriques de Venise le jour où elles renonceront à des copies sans gloire ? M. Kœpping le présage avec ses vases délicats et fragiles comme les fleurs, dont ils empruntent la ressemblance. Au lieu de s'hypnotiser dans une stérile adulation du passé, que les artistes des lagunes écoutent le maître lorrain, qui toujours plus généreusement se dépense et toujours plus triomphalement s'impose. Entre tant de mérites par où M. Gallé a su nous conquérir, ce n'en est pas un des moindres, à coup sûr, que sa haine des recommencements. Son pur génie, qui s'alimente aux sources vives de la nature, leur doit la verdeur d'une inspiration intarissable, sans cesse rajeunie. Il est, tout à la fois, l'embellisseur du *home* et le créateur de ces joyaux uniques dont la place est par avance marquée dans la Galerie d'Apollon. Hier, il s'instituait « lapidaire faussetier », créait à sa guise des camées, des intailles; il lui a plu aujourd'hui de patiner le verre en soumettant la pâte maléable au contact des poussières sèches ou graisseuses : de là ces effets de brouillard, de brume, ces fonds neigeux, opacifiés, craquelés; ou bien encore il s'est souvenu de ses mosaïques ligneuses, il a incrusté sur l'épiderme de ses vases des fragments ensuite repris et gravés; et peut-être a-t-il atteint le degré suprême de sa maîtrise dans ces marqueteries, qui opposent la mâle puissance des reliefs au charme de nuances rompues, dégradées, délicates à miracle ?



PORTIÈRE DE MM. CORNILLE FRÈRES
(COMPOSITION DE Mlle RAULT.)

Le temps n'est plus où nos voisins d'outre-Manche tiraient seuls

vanité de leurs papiers peints et où il n'était de tentures enviables que celles venues de Londres. L'Allemagne et la France livrent un rude assaut à la vieille suprématie dont l'Angleterre était redevable à ses meilleurs artistes; elle n'a pas perdu l'habitude de les mettre à contribution, et les plus remarquables modèles soumis par M. Jeffrey avaient pour auteurs MM. Walter Crane ou Heywood Sumner, M. Levis Day ou M. Stephen Webb. L'avertissement ne devait pas échapper à M. Schutz, de Dessau; il s'est tourné vers les décorateurs réputés de son pays, et non en vain : le succès a répondu éclatant, immédiat. Encore qu'ils aient apporté moins de hâte, les fabricants de France peuvent se féliciter d'avoir sollicité le concours de M. Ruepp, de M. Couty, de M. Bigaux; la production s'est diversifiée; le penchant se dénonce pour les nuances tendres, pour les larges frises développant l'alternance de leurs motifs sous les corniches, dans la partie de la paroi trop élevée pour recevoir aucune décoration mobile; parfois encore, la tenture se plaît, avec M. Heaton, M. Préaubert, à revêtir les apparences du cuir ou de l'étoffe pelucheuse.

Qu'il s'agisse de papiers peints, de tissus, de tapis, de broderies ou de dentelles, toujours le nom de M. Félix Aubert reviendra sous notre plume avec le même sentiment de gratitude. La renaissance décorative à laquelle nous assistons n'a pas compté de servant plus actif ni plus utile. Sa stylisation de la plante est claire sans sécheresse, élégante sans redondance. Combien on doit déplorer qu'un si considérable effort se soit trouvé disséminé, que la faculté n'ait pas été laissée de l'embrasser dans son entier! Il eût fait beau mettre en parallèle avec les cretonnes de Turnbull celles dont M. Félix Aubert a conçu le dessin pour MM. Scheurer et Lauth; en dehors de lui, la rénovation du tissu imprimé se poursuivait, à Lyon chez M. Duplan, à Rouen chez M. Besselièvre. On a fait grand honneur à M. Besselièvre de son exposition, et en toute justice : elle est d'une infaillibilité de goût absolue dans son abondante variété. A Paris et à La Haye, M. Jolly-Sauvage et M. Unterwick établissaient, par des exemples péremptoires, à quels effets amusants ou riches prête la peu coûteuse décoration au pochoir. Quant à nos étoffes d'ameublement tissées, leur histoire fut celle des papiers peints anglais, et l'origine de leur commune fortune s'attribue à des raisons identiques; les manufacturiers ont renoncé à n'utiliser que les dessinateurs spéciaux; ils requièrent l'intervention et l'aide des

artistes : M. Vanoutryve s'est adressé à M. Aubert; M. Leclercq à M. Grasset; M. Le Borgne à M. Karbowsky; M. Saurel à MM. Couty, Verneuil, Latenay, Gillet; MM. Cornille à M. Sandier, à Mlle Rault; de M. Colonna et de M. de Feure sont les tissus édités par l'« Art nou-



L'ENTRÉE DU ROI SIGURD A CONSTANTINOPLE

TAPISSERIE DE Mme FRIDA HANSEN, D'APRÈS M. GERARD MUNTHE

veau ». Le succès de MM. Cornille est particulièrement méritoire, car plus la matière augmente de prix, plus s'accroît aussi la crainte de s'évader des sentiers battus; tandis que Crefeld honnit tout pastiche et que M. Warner soutient le renom des faiseurs anglais, les fabricants de Lyon, réfractaires à tout progrès, ressassent le passé sans merci. De tissus modernes, je n'en découvre guère que chez MM. Chatel et Tassinari,

chez M. Henry, chez M. Chavent; celui-là s'est souvenu, par aventure, qu'une école des Beaux-Arts existait dans sa ville, et, d'après deux compositions d'élèves, il a exécuté un velours et une soierie qui sont bien, à notre sentiment, les plus intéressantes créations de l'exposition lyonnaise. L'esprit des Stéphanois est plus ouvert, moins asservi à la routine. L'aiguillon de la concurrence les stimule davantage; ils savent que la nouveauté tant maudite est la condition d'existence de la rubannerie; ils y visent de leur mieux. Placés dans la pénombre où on les distinguait mal, les façonnés et les brochés fleuris de MM. Marcoux-Châteauneuf, Brossy-Balouzet, Béraud, Troyet, Forest, n'ont pas obtenu l'attention souhaitable, et l'effort d'une cité importante est presque passé inaperçu. Il est pourtant essentiel, comme tout ce qui touche la parure féminine, et peut-être est-ce la collectivité de la Couture qui a valu à notre goût sa consécration la plus éclatante. On ne s'est pas acquitté en célébrant ceux auxquels il échut de trouver d'inégalables bonheurs de coupe pour exalter la grâce et l'élégance. Il sied aussi de ne pas taire les collaborateurs qui favorisèrent le luxe de ces ajustements par une coopération précieuse, et ma pensée va, en cet instant, à M. René Schiller, le Lalique de la passementerie, à M. Piel, à M. Charles, à M. Mercier. De l'union de tous ces concours et de l'ingéniosité à les discipliner est faite la gloire de la couture française.

L'Autriche et la Hollande, l'Allemagne et la Russie, se satisfont en produisant des tapis épais, moelleux, à la façon de Smyrne. Leur prix vient de la qualité et de la hauteur de la laine, de l'agrément de la couleur. L'ornementation en est volontairement rudimentaire. Chez nous, au rebours, M. Jorrand met son honneur à embellir par le décor la plus humble moquette, et je citerai aussi pour mémoire les ouvrages d'exception dont les Gobelins et Aubusson s'honorent d'avoir demandé les cartons à M. René Binet et à M. Félix Aubert.

Avec un administrateur de la compétence de M. J.-J. Guiffrey, tout peut être espéré des Gobelins et la destinée heureuse de la manufacture de Sèvres leur semble promise. La présence de tapisseries exécutées d'après Gustave Moreau, d'après Jules Chéret, est bien pour confirmer ces présomptions. De quoi dépend l'avenir des Gobelins, si ce n'est du choix des modèles, de leur intérêt d'art et de leur convenance aux lois d'une technique spéciale ? Mais ces lois ne sont pas si compli-

quées que nul ne s'y puisse initier ou que le secret en soit à jamais perdu, comme l'avancent certains pessimistes. A plus forte raison n'est-on pas fondé à décréter la tapisserie un art disparu, impossible à faire revivre.



COL EN DENTELLE
EXÉCUTÉ D'APRÈS UNE COMPOSITION DE L'ÉCOLE DES ARTS DÉCORATIFS DE VIENNE

Pour s'inscrire en faux contre ce témoignage, il suffit des interprétations de William Morris d'après Burne-Jones, et des passionnants ouvrages venus de Scherrebek, de Stockholm, de Christiania. Qui veut les goûter doit tenir compte des différences de latitude, de conception, de métier, et s'imposer d'oublier les imitations de tableaux, familières à notre regard, dont se sont rendus trop lontemps coupables nos ateliers nationaux;

mais, la liberté du jugement une fois recouvrée, le charme de l'évocation s'insinuait en nous et, à regarder la *Danse de Salomé* ou l'*Entrée du Roi Sigurd à Constantinople*, comme à entendre conter *Peau d'âne*, plus d'un prit un plaisir extrême.

C'est une sympathie de même ordre que commandent les broderies du Village russe, et les broderies hongroises, roumaines, serbes, qui possèdent au même degré un caractère franchement populaire, souvent rural. Le temps et l'affinement des civilisations ont éloigné, dirait-on, la broderie de son but originel, et devant certaines vitrines du Japon la perfection du travail finissait par retenir davantage que l'invention elle-même. En France, en Allemagne, en Autriche, en Hongrie, une réaction s'est produite ; on s'efforce de redevenir naïf et de reconquérir la simplicité perdue. Par elle l'ouvrage à la main se distingue du produit mécanique. Un lieu commun rend aujourd'hui la machine responsable de toutes les décadences et lui dénie tous les avantages. Il y a quelque excès et même quelque ingénuité dans cette réprobation. Instrument docile et précis, la machine vaut selon l'emploi qui en est fait. Lui propose-t-on quelque modèle digne, elle saura le répéter, le répandre ; il lui est ainsi donné de seconder bienfaisamment la propagation du beau, et voici, pour le prouver, les nappages d'Autriche, les dentelles de Plauen, les reliures américaines en toile imprimée, les rideaux et les tulles de M. Warrée, de M. Deleutre, de MM. David et Adhémar, de M. Fischer.

L'objet de haut luxe requiert, cela va de soi, le façonnage délicat des doigts, l'exercice du libre arbitre, l'éveil d'une volonté qui dans chaque détail s'accuse, et quand nous admirions aux Invalides les absolus chefs-d'œuvre que sont les cols et les éventails exécutés sur les dessins de l'École des Arts décoratifs de Vienne, c'était toujours en songeant à la petite dentellière de Vermeer, penchée sur son labeur et s'y absorbant tout entière, avec un recueillement grave, religieux presque.

Se souvient-on des risées, des colères qui accueillirent à leur apparition les reliures mosaïquées de Prouvé, de Martin, de Wiener ? elles firent scandale au point de provoquer l'excommunication majeure sous forme d'une protestation corporative. Le principe ornemental n'était pas, à tout prendre, très dissemblable de celui que l'on préconise à Copenhague, capitale de la bibliophilie. La *Société danoise du Livre* exerce là-bas, sur la typographie et la reliure, une action prépondérante, dont l'équivalence ne ne rencontre dans aucun pays et qui favorise, pour

notre joie, la libre expansion de l'originalité septentrionale. L'Angleterre ne connaît ni ces libertés, ni ces audaces ; elle ne se départit jamais d'une certaine froideur qui ne messied pas à la sobriété de ses décors, tantôt repoussés, tantôt dorés au petit fer, mais toujours conçus dans un style particulier et bien moderne (reliures de Bath et d'Oxford). Hormis



RELIURE
DE L'OXFORD UNIVERSITY PRESS WAREHOUSE

quelques travaux assez rares, suédois, hollandais, autrichiens ou allemands, sauf aussi les cartonnages d'Amérique auxquels il fut fait allusion, les autres reliures pourvues de quelque attrait sont toutes d'origine parisienne. Elles sont signées soit de Lepère, qui incise et patine le cuir à merveille, soit d'amateurs qui l'illustrent au moyen de la pyrogravure ; quant aux professionnels, après avoir conspué les exemples nancéiens, ils ont examiné quelle part de vérité se trouvait contenue sous l'erreur prétendue ; j'accorde que MM. Gruel, Marius Michel, Ruban, Canape, Mercier, ont tempéré par la mesure ce que l'imagination des initiateurs pouvait avoir d'un peu exubérant ; mais,

tout compte fait, les audaces des révolutionnaires, si excessives aient-elles semblé, n'ont pas laissé d'être profitables.

Dans l'histoire de l'art, comme dans celle des sociétés, le progrès est la condition de la vie ; il ne se réalise qu'à la faveur de découvertes incessantes. La révolte contre ces indispensables acquisitions afflige comme une atteinte au droit de créer, comme une incitation à déchoir. La vanité s'empresse de condamner ce qui la surprend, et, plutôt que de douter d'elle-même, de réfléchir, de se mettre en peine, elle préfère vouer à l'opprobre ce qui trouble l'accoutumance de sa pensée et de sa vision. Le siècle durant, dans tous les ordres de l'activité, l'outrage a accueilli la libre initiative. Il faudrait que partout où elle se produit et où on la juge, cet axiome de Renan pût se lire, s'imposer à la méditation et prévenir le retour des errements familiers : « L'esprit de l'homme n'est jamais absurde à plaisir, et chaque fois que les productions de la conscience apparaissent dépourvues de raison, c'est qu'on n'a pas su les comprendre. » Au cours de cet examen, la parole renanienne n'a pas quitté notre esprit ; elle a inspiré la foi dans le « principe du renouvellement nécessaire » et entraîné peut-être à quelque complaisance vis-à-vis de ceux qui partirent à la découverte de la beauté ignorée ; mais l'indulgence, même excessive, n'est-elle pas préférable à la facile raillerie par où s'épanche l'amour de la routine, préférable au sot préjugé qui bafoue le noble génie des inventeurs ?

ROGER MARX



TABLE DES MATIÈRES

TABLE DES GRAVURES

DANS LE TEXTE

L'EXPOSITION RÉTROSPECTIVE DE L'ART FRANÇAIS

L'EXPOSITION CENTENNALE DE L'ART FRANÇAIS

L'EXPOSITION DÉCENNALE DES BEAUX-ARTS

TABLE DES GRAVURES

HORS TEXTE

